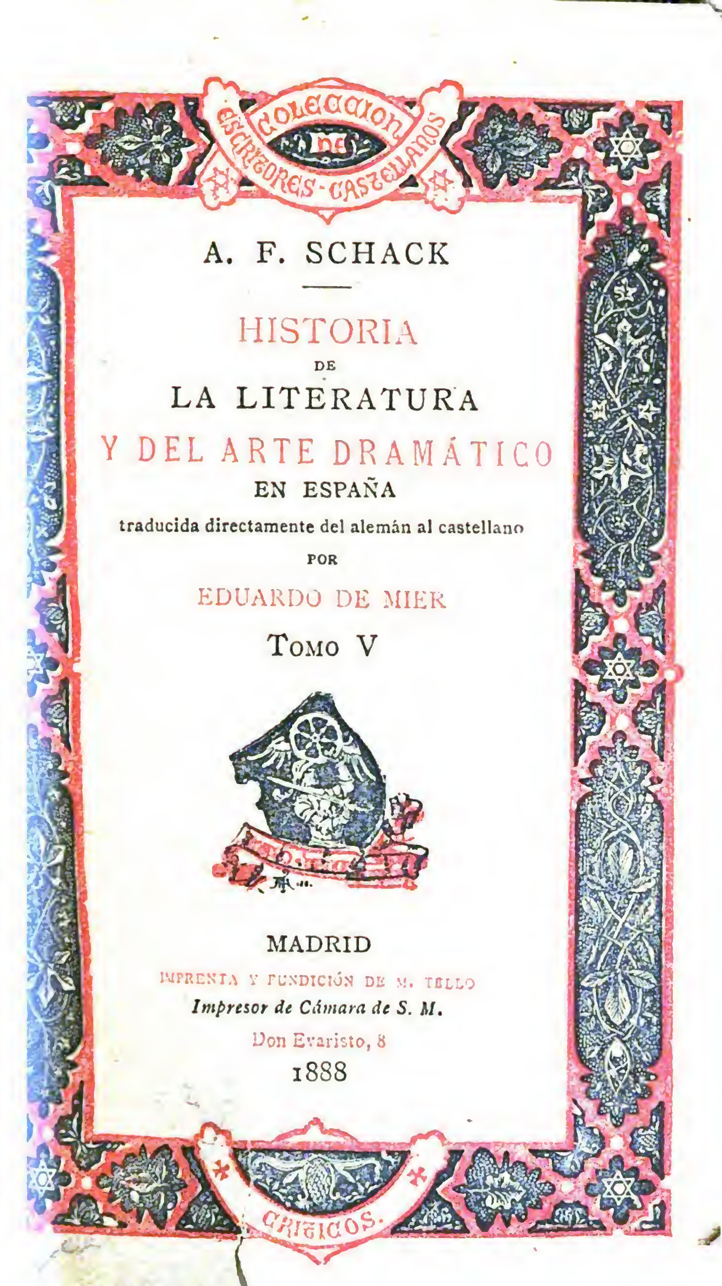
Historia de la literatura y del arte dramático en España

Adolf Friedrich von Schack





A. F. SCHACK

HISTORIA
DE
LA LITERATURA
Y DEL ARTE DRAMÁTICO
EN ESPAÑA

traducida directamente del alemán al castellano

POR

EDUARDO DE MIER

TOMO V

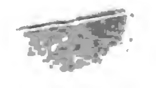
MADRID
IMPRENTA Y FUNDICIÓN DE M. TELLO
Impresor de Cámara de S. M.
Don Evaristo, 8
1888

COLECCIÓN

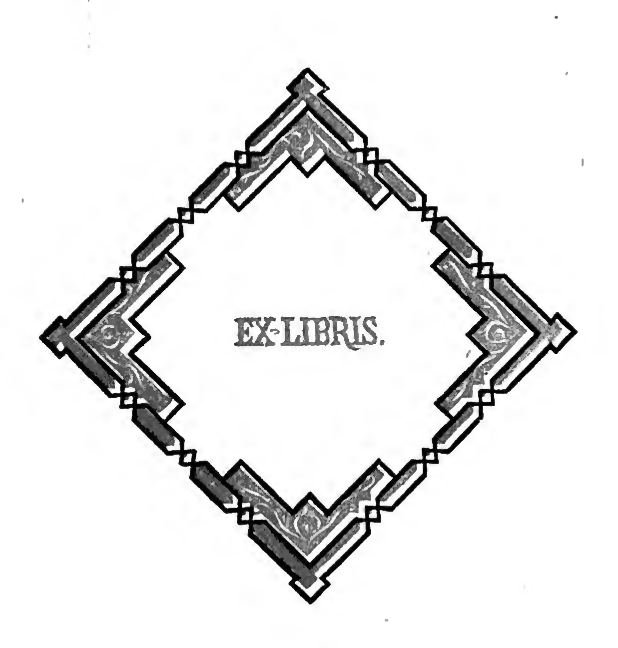
DE

ESCRITORES CASTELLANOS

CRÍTICOS



— LIX —


EX-LIBRIS.

HISTORIA

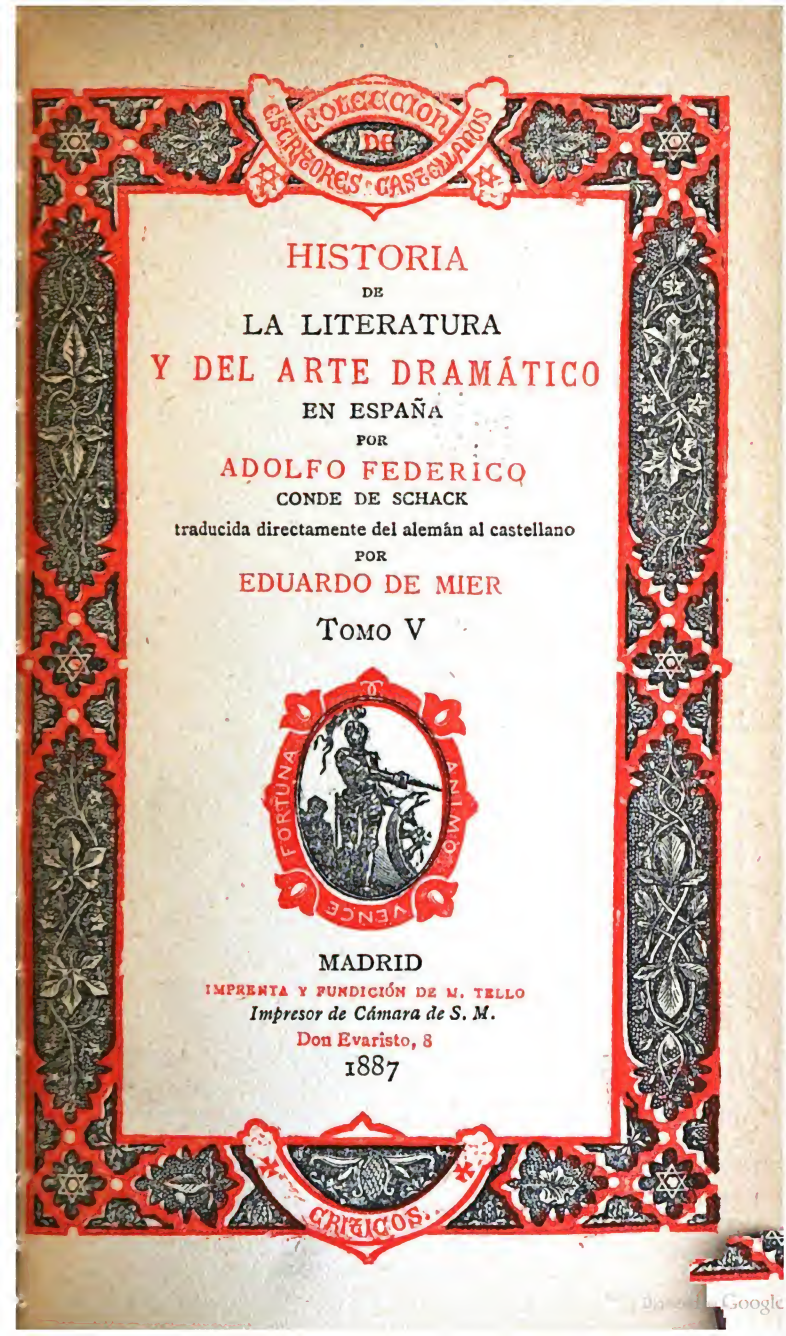
DE

LA LITERATURA
Y DEL ARTE DRAMÁTICO
EN ESPAÑA

V

TIRADAS ESPECIALES

100 ejemplares	en papel de hilo, del	1 al 100.
25	»	en papel China, del.	I al XXV.
25	»	en papel Japón, del.	XXVI al L.



HISTORIA
DE
LA LITERATURA
Y DEL ARTE DRAMÁTICO
EN ESPAÑA

POR

ADOLFO FEDERICO
CONDE DE SCHACK

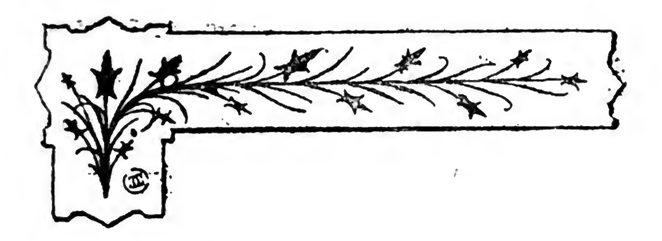
traducida directamente del alemán al castellano

POR

EDUARDO DE MIER

TOMO V

MADRID
IMPRENTA Y FUNDICIÓN DE M. TELLO
Impresor de Cámara de S. M.
Don Evaristo, 8
1887



CAPÍTULO XIII.

Los autos de D. Pedro Calderón.—*El pintor de su deshonra.*—*La cena de Baltasar.*—*El divino Orfeo.*—*La vida es sueño.*—*La serpiente de metal.*

Los autos de Calderón, según el testimonio de sus coetáneos, son las obras suyas que constituyen la principal base de su gran fama poética. Así se comprende que D. Manuel Guerra, antes citado, diga que, en los *autos sacramentales*, se granjeó este hombre eminente general admiración, excediéndose á sí mismo; que su espíritu religioso inflamaba su alma, y su locución, tomando poderoso vuelo, se elevaba como el águila de Ecequiel sobre todos sus contemporáneos y sobre sí mismo; que tan divinas eran sus invenciones, tan bellos sus pensamientos, tan magníficas sus galas, tan claras sus moralidades, sus sentencias de tan buen gusto, su razón y su fe tan dulcemente unida, y lo útil enlazado á lo bello en tan amigable consorcio, que, á la

vez, se quedaba la inteligencia sorprendida y vivamente inflamado el corazón; por último, que el ánimo se sentía lleno, al presenciarlos, de devoción y amor divinos, alegre y humilde, contento é inspirado, y á la par que lisonjeaban los oídos, inspiraban la más santa veneración hacia ese divino sacramento.

No puede menos la posteridad de compartir la admiración del siglo XVII por estas poesías, si le es dado abstraerse por completo del mundo que la rodea, y prescindir de las ideas é inclinaciones tan diversas de nuestra época para trasladarse á un período tan distinto del presente, y á una esfera de opiniones y pensamientos, de cuyo núcleo ha brotado otra literatura dramática. El que en su espíritu, pues, se transporta á esos siglos pasados, contemplará esas creaciones maravillosas de los autos de Calderón, experimentando sentimientos iguales á los de la persona, que, provista de un anteojo de larga vista, recorre lejanos horizontes y cielos dilatados, en los cuales las nebulosas se transforman en soles, y surgen de las profundas tinieblas del firmamento mundos nuevos de un resplandor incomparable. Si elegimos otra comparación, para aclarar estas ideas, se puede asegurar que, al proceder de este modo, nos parecemos á los navegantes, cuando, al surcar vastos océanos, apor-

tan al cabo á una región desconocida, llena de creaciones maravillosas, no vistas por ellos antes, y oyen los ruidos de bosques gigantescos, sonando misteriosamente las ondas de ríos caudalosos, y observan seres de una naturaleza enteramente diversa de la que han contemplado siempre. En efecto, esas composiciones poéticas de Calderón vienen á ser para nosotros una región verdaderamente maravillosa. Preséntasenos de repente un templo, en cuya construcción, como en el Graal de Titurel, está simbolizado el Verbo eterno. Al penetral en él parece que llega hasta nosotros el soplo de Dios, y una aurora celestial, resplandor de la divinidad, llena sus ámbitos. En su centro se eleva el madero de la cruz como foco de todo Sér y de sus diversas evoluciones, para expresar el sacrificio, hecho en aras de la humanidad por el espíritu infinito, y en virtud de su infinita misericordia. A los pies de ese símbolo sublime se ve al poeta, como profeta y sacerdote, que traza sus rasgos en los muros del edificio, y presta voz á las flores y á las guirnaldas que adornan sus columnas, y hace oir la música, que baja harmoniosa de sus altas bóvedas. Con su vara mágica extiende hasta lo inconmensurable las naves de ese templo; un espacio inmenso nos lleva entre sus columnas de uno en otro siglo, hasta esas

épocas remotísimas y obscuras, en que brota por vez primera el germen de la vida y comienzan sus giros los soles y las estrellas, que han salido del seno de la nada; ese profeta inspirado revela los misterios de la creación, y nos descubre el espíritu del Señor en medio del caos, separando la tierra de las aguas, trazando su curso á nuestro globo y á los astros, y mandando á los elementos que se separen ó que se junten. Sentimos en torno nuestro el alma del mundo y el batir gigantesco de sus alas, y oímos los harmoniosos concentos de los soles, nuevamente creados, celebrando á su Hacedor al empezar su carrera, y anunciando las glorias del Eterno. De la tenebrosa noche, de donde surgen todas las cosas, observamos á la humanidad, formando naciones que florecen y se marchitan, siguiendo siempre esa estrella, que sirvió de guía á los sabios del Oriente para llegar en peregrinación al lugar santificado por las profecías, y más adelante, alumbrándoles ya el resplandor de la redención y de la reconciliación con Dios, las generaciones aún no nacidas que han de aparecer en lo porvenir. Y el poeta sagrado, franqueando las barreras del tiempo, nos conduce á lo eterno y á lo inmutable; nos enseña las relaciones de lo creado y de lo increado con el símbolo de la gracia, y á todas las na-

ciones contemplando ese mismo símbolo, llenas de devoción y de fervor religioso. El universo con todos sus innumerables fenómenos y creaciones forma un inmenso coro, que entona sus cánticos en alabanza del Eterno; el cielo y la tierra le ofrecen sus dones; los astros, flores del cielo nunca marchitas, y las flores, estrellas transitorias de la tierra, ríndenle también homenaje; el día y la noche, la luz y las tinieblas lo adoran en el polvo, y la humanidad abre los senos más recónditos de su corazón, para que todos sus pensamientos y afectos purificados se concentren en la contemplación de lo infinito.

Tal es el espíritu reinante en los autos de Calderón para quien quiera comprender su sentido, y tal es también el que le inspiró su autor. Pero hasta el crítico menos entusiasta no podrá dejar de admirarlo por razones importantes. Acaso extrañe, por qué no queremos estrecharlo, algunos atrevimientos excesivos; puede considerar la especie entera poética, á que pertenecen los autos, como una excrecencia, que se halla fuera del círculo de la poesía por su mezcla singular de esa misma poesía escolástica y teosofía; pero ha de estimar, sin duda alguna, el arte infinito, que maneja y domina elementos tan heterogéneos, fundiéndolos en un conjunto harmónico. En

efecto, la maestría de Calderón excita nuestra sorpresa hasta lo sumo, porque, al componer los autos, vence obstáculos muy superiores á los de las comedias, y porque sus facultades poéticas se ostentan también con más brillantez y más pureza, y porque en ellos desaparecen la superabundancia é hinchazón de su estilo, manchas aisladas, que deslustran sus dramas mundanos, cediendo su lugar á una exposición sencilla y clara, apropiada á la grandeza del asunto. La pompa de sus imágenes es contrastada por la prudencia, subordinándose al pensamiento capital, y ni hipérboles ni palabras sonoras rompen la harmonía de la idea y de su expresión. El espíritu del poeta, que se eleva al cielo en alas de la devoción, parece concentrar toda su energía en un solo punto, para que los autos encierren el esfuerzo más sublime que es capaz de hacer. De aquí la extrañeza, que tanto nos maravilla, de que en estas composiciones aparezca como iluminado todo el mundo real, y á la vez diáfano y claro, á fin de que surja el rayo oculto de la Divinidad de sus formas tan varias como infinitas; la historia antigua y la idolatría, lo pasado más remoto y lo futuro más tenebroso, la creación con todos sus portentos, los animales y las plantas, lo supremo y lo infinito de la existencia, y todos los movimientos del co-

razón humano, y los fenómenos espirituales, que forman los elementos y las combinaciones más sorprendentes é ingeniosas para celebrar el cristianismo en su símbolo más sagrado; y estas combinaciones, no obstante su carácter misterioso, son de una claridad que causan nuestro asombro. El poeta sabe representarnos, como en un espejo mágico, con contornos bien determinados, hasta lo más recóndito é impalpable, hasta la imagen de la sombra del pensamiento. Si bien es verdad que hemos de familiarizarnos con las abstracciones de la razón y con conceptos generales metafísicos, no por eso deja de maravillarnos y de compensar nuestro trabajo, la fuerza creadora que infunde todos los rasgos personales y la vida individual en cosas no reales, no siendo menos sorprendente el arte, que se ostenta en la composición dramática en el terreno de lo sobrenatural, y con personajes alegóricos y simbólicos logra producir una fábula ó acción, estrechamente enlazada en su conjunto, que no sólo mueve nuestro interés, sino que hasta excita y satisface nuestra curiosidad.

Dedúcese de lo expuesto la causa de la superioridad de los autos de Calderón cuando se comparan con los de Lope, y consiste en la profundidad de su fondo, incomparablemente

mayor; en el empleo, mucho más delicado, de la alegoría; en la solidez, con que están manejados sus materiales en todas sus fases, y hasta en el pulimento más acabado de sus partes, y de las relaciones de éstas entre sí. Si la ventaja, que lleva nuestro poeta á todos sus predecesores, en general, en la traza artística más perfecta de sus dramas, en el manejo más diligente de los materiales, que los constituyen, y en el trabajo más concienzudo de sus planes, ha sido ya expuesta, muéstranse estas mismas cualidades de un modo más relevante en los autos que en las comedias, y hasta las fiestas del Corpus más notables de tiempos anteriores, no pueden ni aun compararse con las más débiles suyas.

Calderón ha adoptado de ordinario la forma de los autos, que le legó Lope de Vega, y conviene, para entenderla, consultar lo que dijimos sobre este punto en el tomo III, pág. 177. Allí se puede conocer cuáles eran los personajes más usados por el poeta, ó por lo menos los principales. Aun cuando se repitan con frecuencia las mismas figuras, y suceda lo mismo con ciertos giros y enlaces de ideas, no es dable evitarlo, atendiendo á que todos los autos sacramentales estaban únicamente destinados á celebrar el dogma de la Transubstanciación, y ese objeto imponía, por condición

precisa, que, en estos espectáculos de la fiesta del Corpus, fuesen idénticas sus ideas fundamentales. El poeta, en el prólogo que les antecede, dice que, si algún lector ignorante se atreve á censurar que en la mayor parte de estos autos aparecen los mismos personajes, como, por ejemplo, la Fe, la Gracia, el Pecado, la Naturaleza, el Judaísmo, la Idolatría, etc., tenga presente, que, como el objeto de esas composiciones siempre es el mismo, sírvese también de iguales medios para conseguir un fin idéntico, y no olviden la razón poderosa de que esos mismos medios, con tanta frecuencia manoseados, llegan cada vez por distintos caminos á términos diversos; porque no olvidándolo, esa crítica, á su juicio, ha de trocarse en alabanza, si es verdad que el arte de la naturaleza es sólo tan grande por la razón de que, con las mismas facciones, forma rostros tan variados, y, con arreglo á este tipo, ya que no se califique de arte, se le disculpará, por lo menos, haber escrito tantos autos distintos empleando los mismos personajes. Añade después, que, si se encuentran semejantes algunos pasajes de ellos, también la naturaleza produce algunos rostros parecidos; y ya que esto no aparte toda censura adviértase que esas composiciones sólo se representaban una vez al año, habiendo transcu-

rrido un espacio de tiempo de más de veinte entre la representación de algunos de los autos, comprendidos en el primer volumen, y siendo su consecuencia que la impresión producida, al representarlos tantos años atrás, hubo de ser diversa de la que muevan ahora al ser leídos. Dice, por último, que algunos pasos parecerán acaso lánguidos, porque la escritura carece de la sonoridad de la música y de la pompa de la maquinaria, siendo, por tanto, indispensable que el lector, con su imaginación, supla estas galas que le faltan.

Para comprender cómo desenvolvía Calderón aisladamente estos principios generales de sus autos, extractaremos los argumentos de algunos. Las loas, que, como dice el editor, sólo pertenecen en parte á Calderón, y que, por lo general, no tienen relación necesaria con la composición que le subsigue, no serán objeto de nuestro examen.

El pintor de su deshonra.—Este es un auto, que se compara, por su título, con la tragedia que también lo lleva, y que, en su argumento, se asemeja asimismo á ella. Comienza con un soberbio monólogo de Lucero (Lucifer), que sale de la boca de un dragón, y llama á la Culpa, que habita en una obscura caverna. Cuando el último le pregunta lo que desea, le refiere la historia de su caída, y que, en castigo de

su orgullo, ha sido condenado á tinieblas eternas. Expresa su desesperación, y su odio, y su envidia al Creador del mundo, que lo ha humillado tan profundamente, representándolo como á gran artista ó artífice maravilloso; cuenta, además, que este artista intenta pintar una forma y un rostro á su imagen, después de haber trabajado por espacio de seis días largos en un cuadro grande y maravilloso, que es la Creación, debiendo acabar su obra en el día séptimo; la Culpa ha de prestarle su ayuda, para que esa imagen desaparezca, y para que el artista reciba el nombre de pintor de su deshonra. La Culpa le promete su auxilio, y ambos se deslizan en el taller: asombrados y llenos de temor, á pesar de su aborrecimiento, contemplan el cuadro del Creador; las imágenes de las espigas y de la viña, alusión al futuro Sacramento, los hacen temblar, ocultándose entre las hojas de un árbol al oir ruido. El pintor aparece y comienza su trabajo, mientras la Inocencia, la Sabiduría y la Gracia le presentan los colores y entonan cánticos en su alabanza; y, cuando el trabajo se ha terminado, imagen del maestro, le infunde vida y aliento, y la Naturaleza humana, recientemente forjada, se arrodilla ante su Hacedor. Éste le cede la soberanía sobre todo lo creado, prohibiéndole sólo que pruebe

la fruta del árbol de la ciencia. La joven Reina del mundo, rodeada de la Sabiduría, de la Inocencia, de la Gracia y del Libre albedrío, se queda en la escena, y describe con frases sublimes las maravillas de la creación que la rodea; Lucifer y la Culpa se acercan á ella bajo un disfraz, y, después de sobornar al Libre albedrío, intentan engañarla con sus exhortaciones; la Culpa coge el fruto prohibido, y el Libre albedrío lo ofrece á la Naturaleza humana para que lo saboree; la Sabiduría, la Inocencia y la Gracia se oponen, pero la débil criatura obedece sólo á su placer, y, entonces, el día se obscurece, tiembla la tierra, se disipa la belleza del Paraíso, huyen las celestiales compañeras de la Humanidad, y ésta, al sucumbir, es arrastrada por Lucifer como esclava. El pintor ve desfigurada y deslustrada la obra más bella de su arte, y exclama con santa pena:

.....¡Oh, nunca
La pintara tan hermosa,
Que hubiera venido á ser
Yo el pintor de su deshonra!
....
¿Por mi mayor enemigo
Me dejas?
....
Hombre mortal, nota

En la representación
De mis amantes congojas,
Cuando de Dios te enajenas,
El pesar que le ocasionas,
Pues si puede llorar Dios,
De celos de un alma llora:
Pésame de haberte hecho,
Pésame dije, y lo torna
A repetir el dolor;
Mas que lo diga, ¿qué importa?
Si á fuer de esposo ofendido,
No hago que mi honor disponga
La venganza;

. . . .

Por donde quiera que vayas,
Tan infeliz como hermosa,
Agua de lágrimas bebas
Y pan de dolores comas;
En el sudor de tu cara
Veas que el afán reposa;
Paras con dolor tus hijos;
Y tú, serpiente engañosa,
El pecho por tierra arrastres,
Gimas muda y silbes ronca;

. . . .

El mundo, tálamo injusto
De sus adúlteras bodas,
Tengo de borrar,

. . . .

Dejando sus bellas luces
Manchadas con negras sombras;
Ni ave, ni fiera, ni pez,

Ni planta, ni flor, ni hoja,
En él quedarán: desaten
Nubes y mares sus ondas.

Se oye un temblor de tierra, y el ruido de un trueno, y el estrépito que hace el río de la Culpa, al acercarse; al mismo tiempo resuenan los lamentos de la tierra:

¡Piedad, Señor!
¡Señor, misericordia!

La Naturaleza humana se levanta, huyendo de las olas que la azotan alborotadas; la Tierra le ofrece un refugio en las cimas más altas de sus montañas, y las oleadas suben más y más, y amenazan tragarla, riéndose á carcajadas Lucifer y la Culpa. Entonces el Creador, compadecido, arroja en las olas una tabla:

Esta tabla, que fragmento
Es de un arca milagrosa,
Y algún día podrá ser
Sepas tú de quién es sombra,
Te valga para que salgas,
Salvando en ella las pocas
Reliquias que de la vida
Le van quedando á mi esposa,
Que es la diferencia que hay
En los duelos de la honra
Entre Dios y el hombre, pues
Si á los dos vengarse toca,
Se venga uno cuando mata,
Pero otro cuando perdona.

El Mundo y la Naturaleza humana sobrenadan asidos de la cruz del madero salvador, y arriban á la tierra firme, que surge de las aguas, que corren en torno de ella. Sígueles la Culpa, que tiembla ante la forma de cruz del madero, diciéndole la Naturaleza humana:

.....Cuando
De mirarla te acongojas,
Es cuando entre cielo y tierra
El arco de paz asoma,
Y con el ramo de oliva
Vuelve cándida paloma,
Pidiendo albricias de que
El sol, que los montes dora,
El día la restituya
Después de tanta penosa
Noche.
....
Me parece que la salva
Que los ángeles entonan
A esta aurora celestial,
Dicen cláusulas sonoras.

Arriba entonan sus cánticos coros de ángeles:

En los cielos y en la tierra
Paz al hombre, y á Dios gloria.

La Naturaleza humana acompaña ese canto, pidiendo la gracia del Señor, y Lucifer y la Culpa intentan apretar más sus lazos. El divino pintor aparece impulsado por el Amor, y

atraído por los ruegos de la suplicante, para rescatar á la robada y castigar á los raptores. El Amor aporta una cruz, detrás de la cual se oculta el pintor, y liberta á la prisionera, mientras derriba en tierra de un tiro á Lucifer y á la Culpa.

EL MUNDO.

¿Quién eres ¡oh tú! que á sombra
De ese madero ocultando
Tu sér á vista del Mundo,
Pudiste atreverte á tanto?

PINTOR.

El pintor de su deshonra.
....
.....La pintura,
Que desparecida hallo,
A instancia del Mundo, vuelvo
De nuevo á pintar, y aguardo,
Retocada del carmín
Que de mis venas derramo,
Volverla á su primer lustre
Si en esta fuente la lavo.

Se ve una fuente con siete caños (las siete llagas); junto á ella están la Gracia, la Sabiduría y la Inocencia, que dicen á la rescatada:

Humana Naturaleza,
Vuelve feliz á mis brazos.
....

.....Y á orilla
De aquesta fuente te aguardo.

Aunque herida de muerte, murmura por lo bajo la Culpa:

Aunque muera yo mirando
Que la Culpa original
Puede lavarse en un baño,
La actual se queda, y con ella
Te haré la guerra.

Pero el Pintor replica:

.....Reparo
Habra á este riesgo también:
....
Este sacramento santo
Misterio de los misterios,
Milagro de los milagros.

Lucifer y la Culpa gimen en mortal agonía, y la Naturaleza humana se prosterna de rodillas, adorando al Santísimo.

La cena de Baltasar, de Daniel, 5, 5.—Este auto, de admirable profundidad, y calculado, no obstante, por su estructura externa para hacer efecto teatral, comienza por un diálogo entre Daniel, que personifica la justicia de Dios, y el Pensamiento, bufón y gracioso. Daniel, quejoso y colérico, describe el oprobio del pueblo de Dios, preso en Babilonia; el Pensamiento le cuenta, que Baltasar se casa aquel

mismo día con la Idolaría, poderosa reina de Oriente. Ruido de trompetas. El rey Baltasar se presenta con su esposa la Vanidad, y recibe á la segunda esposa, que aparece con gran pompa. La Vanidad y la Idolatría le juran fidelidad, y le prometen su auxilio, para que se eleve sobre todos los reyes de la tierra, y pueda terminar la construcción de la torre de Babel.

¿Quién de tan dulces abrazos,
Podrá las redes y lazos
Romper?

Daniel exclama entonces, con voz de trueno:

¡La mano de Dios!

Baltasar intenta derribar en tierra con su espada al atrevido profeta; pero nada logra contra el ungido del Señor, alejándose desalentado y afligido. Daniel prorrumpe en estas palabras:

¿Quién sufrirá tus inmensas
Injurias, Autor del día?

Viene entonces la Muerte, en forma de caballero joven, armado de todas piezas, y con espada, y dice ser el ejecutor de la justicia de Dios; pero Daniel le encarga, que antes de cumplimentar en el Rey las órdenes divinas, lo exhorte á arrepentirse. La Muerte acude para obedecer al Pensamiento, y éste lo lleva

á un jardín, en donde se solaza Baltasar con sus dos esposas. Sigue una escena admirable, en que la Muerte, de la mano del Pensamiento, se desliza como una sombra detrás del Rey para amonestarle, y le dice estas horribles palabras:

¡Polvo eres
Y polvo otra vez serás!

El Pensamiento salta mientras tanto alrededor de Baltasar, é intenta distraerlo con sus burlas; pero hasta en sus chistes hay algo de esa voz temerosa, que lo aconseja. El Rey, para huir de las imágenes terribles, que lo atormentan, se refugia en un bosquecillo de rosas; la Idolatría lo mece en sus brazos, y la Vanidad se esfuerza en aquietarlo con sus cánticos, hasta que se duerme de cansancio. La Muerte dice entonces:

Descanso del sueño hace
El hombre ¡ay Dios! sin que advierta
Que, cuando duerme y despierta,
Cada día muere y nace.
....

Mientras duerme, la Idolatría y la Vanidad se proponen seducir al Rey de nuevo, presentándose por su orden una estatua de bronce de Baltasar, adorada en un templo; pero Daniel la obliga á exclamar con voz tremebunda:

Los dioses que adoras son
De humanas materias hechos
....
Y hallando en mí
El *juicio de Dios* inmenso,
A mis voces de metal
Os rendid.....

La imagen del Sueño desaparece, al escuchar estas palabras, y Baltasar despierta conmovido y dispuesto á arrepentirse. Pronto, sin embargo, recae de nuevo en su anterior estado de ánimo, y la Idolatría y la Vanidad preparan un banquete suntuoso, en el cual se beberá en los vasos sagrados del templo de Jehová. Descríbese éste festín con los colores más vivos y seductores. Mientras Baltasar se divierte con sus compañeros y compañeras, al son de agradable música, la Muerte se confunde con sus servidores, é intenta de nuevo atraerlo al buen camino; pero su voz no se oye en el estrépito de la fiesta. El plazo concedido termina ya; la Muerte presenta una copa á Baltasar. Suena un trueno, y una mano gigantesca se presenta, y escribe en la pared, con llamas, palabras de una lengua desconocida. El Rey pregunta el significado de aquellas palabras, pero todas las lenguas enmudecen. Daniel aparece entonces, y dice:

Así la mano de Dios
Tu sentencia con el dedo
Escribió.....
Porque has hecho
Profanidad á los vasos.
....
Es delito tan inmenso
Que hay vida y hay muerte en ellos.

Huyen los que celebran el banquete; Baltasar cae en tierra anonadado, y la Muerte lo acaba, exclamando:

¡Al que vasos profana
Divinos, postra severo;
Y el que comulga en pecado
Profana el vaso del templo!

A la conclusión se nota el enlace que tiene este auto con el Sacramento, objeto de toda la obra dramática:

LA IDOLATRÍA.

De los sueños del olvido
Como dormida despierto.
....
¡Quién viera la clara luz
De la ley de gracia!
....

DANIEL.

Descubra
En profecía este tiempo

Esta mesa transformada
En pan y vino.....

Se ve el Cáliz y la Hostia, y á la Idolatría junto al altar.

El divino Orfeo.—El Príncipe de las tinieblas aparece como un pirata en un bajel negro, cuyo piloto es la Envidia, dirigiéndolo por las olas del río Leteo, que corre entre el Caos y el Abismo. Intenta cautivar á la Naturaleza humana, nonnata todavía, pero cuyo próximo nacimiento ha adivinado. De repente penetra desde lo alto en el imperio de las tinieblas una música melodiosa; se ve una esfera celeste, y en su centro el divino Orfeo con una lira en la mano, y á sus pies los Siete días y la Naturaleza humana, profundamente dormida. Orfeo comienza á cantar, y despierta con su voz á la Naturaleza humana. El Día primero se levanta con una antorcha en la mano, y alumbrando á la noche; el segundo separa las aguas de la tierra, y el tercero trae frutos y guirnaldas de flores.

La Naturaleza humana abre al fin los ojos, se arrodilla, y da las gracias al Creador por haberla hecho de la nada; el divino Orfeo le concede el predominio de la tierra, y se entrega al descanso en brazos del séptimo Día. La esfera celeste se cierra de nuevo. El Príncipe

de las tinieblas oye con rabia y desaliento los cánticos de alabanza, que la Naturaleza humana dirige á la reciente Creación; llama al barquero Carón, y le confiere el señorío de las negras aguas, con orden de no pasar á nadie sin someterlo antes á su dominio. Él se disfraza, esperando así pervertir á la humanidad. El lugar de la escena se muda, apareciendo el Paraíso, en donde los siete Días solemnizan á los nuevos seres con danzas y cánticos; la Naturaleza humana llega después, y los exhorta á no olvidarse de su Creador, con cuyo motivo entonan todos un himno laudatorio del Altísimo, que, por su elevación y sublimidad, rivaliza con los salmos más bellos. Deslízanse entre los mismos el Príncipe de las tinieblas y la Envidia, bajo el disfraz de jardineros, y consiguen engañar á la Naturaleza humana; apártase á un lado en su compañía, y se decide á gustar la manzana prohibida. Apenas la saborea, la acosan dolores desconocidos, lamentándose de la transformación que sufre á sus ojos todo lo creado; los Días acuden, pero uno, en vez de antorcha, lleva una espada de fuego, otro espinas y cardos en lugar de flores, y detrás de ellos vienen la Envidia, con ropaje de pliegues infinitos, y la Noche, envuelta en negro manto. La Naturaleza humana cae desmayada en tierra, vencida por

el dolor, y el Príncipe de las tinieblas se apodera de ella para arrastrarla al Averno. Pero acude entonces el divino Orfeo, atraído por los lamentos de la desdichada, y acuerda libertarla. Se le ve bajar al imperio de las tinieblas, llevando un arpa, adornada con una cruz, y modulando dulcísimos cantos. Carón rehusa pasarlo, porque ningún vivo puede entrar en su barca. Orfeo exclama:

Yo te doy la licencia (de matarlo),
Que antes dí á otros ultrajes,

y Carón le asesta el golpe mortal; pero cae él mismo moribundo, diciendo:

Toda mi furia cae
Á tus plantas, á donde
Muerta la Muerte yace.

El héroe celestial prorrumpe en estas palabras de queja:

¡Padre mío!
¿Por qué me desamparaste?

mientras la barca de la Muerte lo transporta á la otra orilla. Truenos, relámpagos y terremotos. Los Días acorren gimiendo, rodeando al sexto (el Viernes), que ha caído en tierra desmayado; pero sus lamentos son interrumpidos de improviso por gritos de júbilo.

Orfeo regresa en la negra barca, en cuyo mástil descansa una cruz, y canta:

..... Abrid,
Confusas obscuridades,
Las aldabas y cerrojos
De vuestra lóbrega cárcel.

La Muerte viene, vencida á sus pies, y detrás Eurídice, y la Naturaleza humana libre, en otra barca, en la cual el Día quinto (Jueves), administra el Sacramento. Acompañado de los vítores de los rescatados, las dos embarcaciones se dirigen en triunfo al Alcázar de la paz eterna.

La vida es sueño, composición alegórico-religiosa análoga, y de igual nombre que la tan famosa comedia [1].—El auto comienza en los primeros instantes del desarrollo del Caos. Los cuatro elementos disputan sobre la soberanía del Universo; el Poder, la Sabiduría y el Amor les mandan sosegarse, obedeciéndolo ellos, y entonando un himno en loor de la Divinidad. Terminado el cántico habla el Fuego en representación de los demás, y pide al Señor que les nombre un Soberano. El Poder dice entonces:

(1) V. el prólogo de Malsburg á su traducción de Calderón.

A sacar me determino
De la prisión del no sér,
A sér este oculto hijo,
Que ya de mi mente ideado
Y de la tierra nacido
Ha de ser Príncipe vuestro.
....
Le daré el raro prodigio
De la Gracia por esposa.
Si procediere benigno,
Atento, prudente y cuerdo,
Obedecedlo y servidlo.
....
Mas si procediere altivo,
Soberbio é inobediente,
No le conozcáis dominio.

Los elementos le rinden homenaje, y, entonando de nuevo otro cántico de alabanza, siguen á los tres atributos de la Divinidad para ayudarles en la creación del hombre. En seguida aparece la Sombra, como símbolo del pecado; oye con rabia y desaliento el himno, que resuena desde lejos, y conjura á los espíritus de las tinieblas á que se unan con él, si no han de perder para siempre el señorío del mundo. No largo tiempo después se presenta el Príncipe del Averno, envidioso y colérico contra el hombre, que ha de disfrutar al fin de la bienaventuranza. Mientras tanto se hace visible una caverna, observándose en ella al hom-

bre vestido de pieles de fieras; delante de él la Luz como símbolo de la gracia, con una antorcha en la mano, que lo despierta, y le infunde la vida. La Sombra y Satanás se conjuran para corromper al recién nacido, y, en forma de serpiente y de basilisco, se esconden entre las flores y árboles del Paraíso. La escena posterior no es desemejante á la de la comedia, en que Segismundo recibe los primeros homenajes de los cortesanos, con la diferencia de que aquí es todo simbólico. El hombre, cercado de regio esplendor, deja que le rindan vasallaje sus súbditos los elementos; en su séquito se encuentran también la Razón, en figura de anciano, y la Voluntad, en la de gracioso, enseñando el uno al hombre, que es sólo polvo, y el otro no cansándose nunca de ponderar su grandeza. Mientras lo adornan con esplendidez, el basilisco y la serpiente se deslizan en su jardín, y la última, metamorfoseada en jardinera, intenta seducirlo para que saboree la manzana, brillante como el oro, puesto que con ella poseerá todos los conocimientos y un poder ilimitado. El ciego seducido se apresta á obedecerla, pero la Razón se echa á sus pies para impedirle que toque á la fruta prohibida; el hombre, entonces, llama á su socorro á la Voluntad, y, desoyendo los avisos de los elementos, lanza á la Razón

en un precipicio. Come el fruto vedado: las montañas se conmueven, obscurécese el sol, y la Sombra del Pecado apaga la luz de la Gracia, quedándose el hombre sumergido en profundas tinieblas; en vano llama á la Tierra, la cual se queja de que sus rosas purpúreas se han convertido en punzantes espinas; en vano al Agua, al Aire y al Fuego, que sólo pueden ofrecerle olas devastadoras, huracanes y relámpagos. El Poder, la Sabiduría y el Amor acuden al escuchar los lamentos del desventurado; deliberan entre sí acerca de su suerte, y convienen al cabo en que

..... Pues es una
La voluntad de los tres,
Si el Poder pone la suya,
Si la Sabiduría pone
Con la obediencia la industria,
Y el Amor pone la obra,
Persona hay que enmiende y supla
La insuficiencia del hombre;
Pues la Humanidad conjunta
A la Sabiduría, como
Hipostáticas se unan,
Satisfacción infinita
Tendrá la infinita Culpa.

El hombre pierde sus sentidos de dolor, aunque no le faltan en su letargo acentos de consuelo.

En la escena inmediata lo vemos de nuevo, encadenado y vestido de pieles. Laméntase, al despertar, de que han sido sueño todas las grandezas que ha visto. El Pecado está junto á él atormentándolo; pero con el auxilio de la Razón, que ha vuelto, y de la Voluntad, resuelve alcanzar de nuevo la dicha perdida, haciendo huir á la Sombra, que, juntamente con el Príncipe de las tinieblas, trama nuevas asechanzas. Después la Sabiduría se hospeda como peregrino en la habitación del Hombre. Éste se queja á ella, y le ruega que lo liberte, para encontrar otra vez su hogar y su patria, así como la ventura perdida, un sueño pasado para él, pero que lo aflige, sin embargo, como si fuese una verdad. Desátanse los lazos que lo sujetan, y huye temeroso de la Sombra; pero la Sabiduría carga con sus cadenas, declarando, que su objeto, al hacerlo, es pasar por el culpable ante el Pecado, como sucederá cuando la vean en el lugar del hombre, y revestida de los toscos atributos de la naturaleza humana, y así, en efecto, aguarda en el fondo de la caverna. Satanás y la Sombra se acercan para matar al Hombre; pero así como el fruto de un árbol ha sido la causa de su triunfo, así también el tronco y las ramas de otro árbol han de serlo de su castigo. Clavan en la cruz al celestial peregrino; pero apenas

muere éste, cuando retiembla la tierra, y Satanás y la Sombra conocen quién ha sido su víctima, cayendo en tierra aniquilados. El Hombre, la Razón y la Voluntad, acorren y contemplan en la cruz á la Sabiduría, y, á sus pies, á los espíritus infernales. El Peregrino resucita, y dirigiéndose al hombre, dice:

Y tú pudieras salvarte,
En tu prisión; con tus señas,
Ellos me han dado la muerte.
. . . .
¡He dado á infinita culpa
Infinita recompensa!

Los espíritus infernales se presentan de nuevo, y exclaman:

¿Cómo su culpa en tu muerte
Pudo quedar satisfecha?
. . . .
¿Cómo, si es deuda pagada,
Queda obligado á la deuda?

La Sabiduría contesta:

. . . . . Contra la común
Mancha de esa triste herencia,
Habrá Elemento que dé
A la Gracia tal materia,
Que en el umbral de la vida
Esté á cobrarla á la puerta.
Vuelto él á la Gracia, todos
Volverán á la obediencia.

Entonces, á la voz de la Luz, se presenta el Agua con una concha para borrar con sus bellas ondas el pecado del hijo de la tierra, y asimismo promete la Tierra ofrecer con sus sarmientos y espigas un segundo Sacramento, en cuya virtud, y con ayuda de la Gracia, perseverará el Hombre en la práctica del bien. Los demonios huyen, y el Hombre exclama:

Si esto también es dormir,
A nunca despertar duerma.

El Poder dice entonces:

Y pues cuanto vives sueñas,
Porque al fin la vida es sueño,
No otra vez tanto bien pierdas,
Porque volverás á verte
Aún en prisión más estrecha,
Si con culpa en el letal
Ultimo sueño despiertas.

La Música termina, por último, cantando:

¡Gloria á Dios en las alturas
Y paz al Hombre en la tierra!

La serpiente de metal, fundado en el 4.° libro de Moisés, cap. 21.—Los hebreos solemnizan con cánticos y danzas su liberación del yugo de Egipto. Moisés, en un discurso muy elocuente, les recuerda todo lo que ha hecho por ellos el Señor, y los exhorta á perseverar con firmeza

en el dogma de un solo Dios. El pueblo se dispersa, y todavía se oyen á lo lejos los himnos sagrados, cuando aparecen Belfegor y la Idolatría, rebosando ira y envidia contra el pueblo elegido, del cual, como anuncian las profecías, saldrá la mujer que aplastará la cabeza de la serpiente, corruptora del linaje humano, y dará á luz al Mesías. Para perder á los hebreos forjan ambos el plan de que Belfegor excite contra ellos las armas del Príncipe pagano de los Amalecitas, y de que la Idolatría los aparte con sus palabras de la reverencia debida á Dios; y, en efecto, apenas se alejan, cuando ya detrás de la escena se oyen los murmullos de los israelitas. Las siete pasiones (Soberbia, Avaricia, Lujuria, Ira, Envidia, Gula y Pereza) se presentan disfrazadas de hebreos, y culpan á Moisés de llevarlos al desierto, y no á la tierra de promisión. Ruido de guerra: Josué viene con la Idolatría, que le ha anunciado la próxima derrota de los Amalecitas; vase á pelear, pero la Idolatría le ruega hipócritamente que la instruya en el dogma de un solo Dios, como Moisés se lo promete, pero con la reserva de conocerla y probarla más á fondo. Comienza la batalla: Moisés y Aarón piden al Señor de los ejércitos que les conceda la victoria; Belfegor entra como fugitivo, precipitadamente, anunciando

la derrota de los paganos, y, poco después, el mismo Josué como triunfador. Una nube de fuego, en cuyo centro resuenan voces de ángeles, se presenta al frente del ejército, y lo dirige en el desierto, y ángeles también hacen llover el maná de otra nube. (Es casi inútil advertir el simbolismo de todas estas imágenes: los israelitas lo son de la raza humana; la nube de fuego, de la gracia divina, y el maná, del Sacramento del altar.) A pesar de estas señales manifiestas del favor divino, algunos del pueblo, y principalmente las siete pasiones, cediendo á la Idolatría, se apartan de la fe del verdadero Dios, y piden á Aarón que les haga un ídolo. El becerro de oro, terminado poco después, es adorado por los pervertidos, que bailan á su rededor danzas acompañadas de cánticos. A lo lejos se ve entonces á Moisés, en la cima de una montaña, teniendo en una mano las tablas de la ley; baja de ella, para presentarlas al pueblo, haciendo pedazos, al observar lo que ha sucedido en su ausencia, y lleno de justa cólera, una de las tablas, acometiendo con Josué y Aarón á la turba idólatra, y dando muerte á los principales de ella. La Idolatría y Belfegor son vencidos otra vez de este modo, y excogitan nuevos medios para corromper á los israelitas, llenando el desierto de serpientes

de fuego, cuyas mordeduras causan enfermedades y hasta la muerte. Los hebreos, y entre ellos las pasiones, acorren unos tras otros, heridos y llenos de sangre, y piden á Dios misericordia. Otra vez aparece Moisés en la cima de la montaña, con las tablas de la ley en una mano, y en la otra una serpiente de bronce en un báculo, diciendo:

Albricias, que conmovido
Dios de las lástimas vuestras
....
.... Porque se vea
Ser sus piedades más que
Las ingratitudes vuestras.
....
A verla, pues, venid *(la sierpe);*
Veréis el que llegue á verla
De las fieras mordeduras
De otras sierpes convalezca.

Los espíritus infernales exclaman:

¿Cómo con el mismo *(veneno)* intentas
Que un áspid cure otro áspid?

Moisés les replica:

La ponzoña del pecado
Alma y sentidos infesta,
Convino que en el metal
Tenga sólo la apariencia
Del pecador.

Entonces se presentan de nuevo las dos nubes ya conocidas: la una para trazar el camino á los hebreos en el desierto, y la otra para dispensarles el maná. El Angel de una de ellas dice entonces:

ÁNGEL 2.º

En cuanto á sombras, á mí
Me toca dar la respuesta,
Pues soy el que di las sombras
Al día, ocultando en ellas
Embozado al sol; que fué
Decir que entre nubes densas
Anda hoy en lejanas luces.
....

ÁNGEL 1.º

Eso de luces, á mí
Me toca, pues á la negra
Noche di participadas
Del sol las luces, que en ellas
Alumbraron; y así ahora,
Porque mejor resplandezcan,
Os he de enseñar al sol
En anticipada idea
De sus sombras y mis luces
Pendiente, en correspondencia
Del áspid, en otra vara
Más prodigiosa que aquélla.

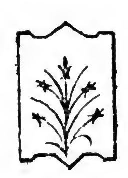
La cumbre del monte, en donde estaba el becerro de oro, se descubre, y muestra en el

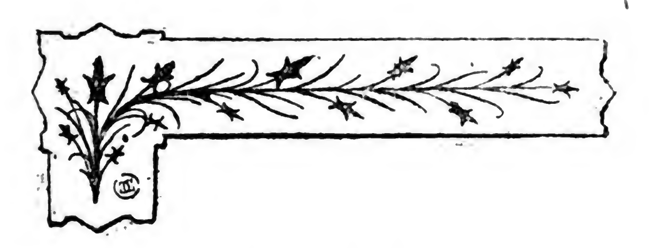
lugar del ídolo la imagen del Crucificado, que dice:

.....Yo,
Que para sanar las fieras
Venenosas mordeduras
De la serpiente primera,
No siendo pecador, quise
Parecerlo, porque tenga
En mi muerte el pecador
Vida temporal y eterna.

Los enemigos de Dios enmudecen, y Moisés termina de este modo:

Pues todos en esperanza
De futura edad, que tenga
La felicidad de ver
Maravilla tan inmensa.





CAPÍTULO XIV.

FRANCISCO DE ROJAS.

Los datos existentes acerca del lugar del nacimiento de este eminente dramático, difieren mucho unos de otros. D. Nicolás Antonio y La Huerta dicen que lo fué la villa de San Esteban de Gormaz, en Castilla la Vieja, y Montalbán, en su *Para todos*, que Madrid; pero el editor de *Los hijos ilustres de Madrid*, ha demostrado que ambas afirmaciones son falsas, porque consta de documentos existentes que D. Francisco de Rojas Zorrilla nació en Toledo, y que fué hijo del alférez D. Francisco Pérez de Rojas y de Doña Mariana de Besga Ceballos. Llamándosele en el *Para todos*, de Montalbán (Huesca, 1633), famoso poeta, y apareciendo también su nombre con repetición en los escritos, que se conservan sobre la muerte de Lope, puede creerse que no fué mucho más joven que Calderón y

debió nacer á principios del siglo. En el año de 1641 fué nombrado caballero de la orden de Santiago (1). He aquí todo lo que se sabe de

(1) Si se atribuye á Francisco de Rojas, con razón bastante, el acto segundo de la comedia *El mejor amigo, el muerto*, hay que admitir también que el año del nacimiento de este poeta hubo de ser ya en las postrimerías del último decenio del siglo XVI, porque Hartzenbusch prueba, en el tomo IV de su edición de *Calderón* (pág. 661), que dicha pieza se había escrito antes del 25 de diciembre de 1610. Si el epígrafe del acto tercero atribuye el tercer acto de esta comedia á Calderón, que hubo de componerla á los once años, suscítanse también dudas muy fundadas contra la exactitud de este dato.

En un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, H-38, que contiene noticias de sucesos curiosos desde el 23 de febrero de 1636 hasta septiembre de 1642, se lee lo siguiente:

24 de abril de 1638. «Viernes sucedió la desgraciada muerte del poeta celebrado D. Francisco de Rojas, alevosamente, sin que se aya podido penetrar la causa del omicidio, si bien el sentimiento público ha sido general por su novedad.»

22 de mayo de 1638. «A corrido la voz por la corte que la muerte sucedida en días pasados, del poeta Don Francisco de Rojas, trujo origen del vejamen que se hizo en el Palacio del Retiro las carnestolendas pasadas, de donde quedaron algunos Cavalleros enfadados con el dicho.»

Esta noticia de la muerte de Rojas en el año de 1638 es muy singular; pero, por indudable que parezca, ha de suponerse que sólo una herida peligrosa, de la cual sanó el poeta, dió origen á ese rumor. Es evidente que Rojas vivió después del año mencionado: un autógrafo suyo, de Durán, el *Auto de la Ascensión de Christo nuestro bien*, lleva la firma *Francisco de Rojas de hedad de 53 Años aun no cumplidos;* sería difícil, que, hablando de un hombre

su vida, siendo también desconocida la fecha de su muerte (2). Una colección de sus comedias, en dos tomos, apareció en Madrid en

muerto á los cincuenta y tres años, se dijese que excitaba la compasión por su juventud. Con arreglo á una noticia, inserta en las notas á la nueva edición de *Calderón*, tomo IV, pág. 674, y tomada de los *Avisos de Pellicer*, en el año de 1640 se representó en el Buen Retiro una fiesta de Solís, Rojas y Calderón, siendo de presumir que se escribió expresamente para esta ocasión. Afírmase, además, como antes vimos, de un auto de Rojas en 1642, *que no pareció bien;* y puesto que los autos, por lo general, se componían para la fiesta del Corpus de cada año, hubo de suceder esto más especialmente tratándose de éste, á que aludimos, ya que un auto antiguo sólo se hubiera repetido, si su éxito fuese ya incontestable por haberse representado antes con aplauso. Finalmente, consta que el prólogo al segundo tomo de las comedias de Rojas (Madrid, 1646) se escribió expresamente por el poeta para esta edición.

En la Biblioteca del duque de Osuna se encuentra el autógrafo de la comedia *Peligrar en los remedios;* al fin se dice: «Acabado sabado nuebe de diciembre 1634 para Roque de Figueroa. D. Francisco de Rojas Zorrilla.» Además (sólo copia) *La más hidalga hermosura,* con licencia para la representación de 1645; *Nuestra Señora de Atocha*, copia de 1644; *Hierusalen castigada*, *Saber de una vez*, *La trompeta del juicio*, *Santa Taez*, *Judas Macabeo.* También se encuentran en la misma los *Autos de la viña de Nabot* (con la nota *para la fiesta de Granada de 1648)* y del *Robo de Elena* y la *Traición de Troya.*

Un manuscrito de la misma Biblioteca, fecho en 21 de marzo de 1643, lleva este epígrafe: «Auto famoso de la descensión de Nuestra Señora en la Santa Iglesia de Toledo cuando trujo la Casulla al gloriosísimo San Ildefonso. Compuesto por mi Señor y grande amigo M.º Jo-

1640 y 1645: en el prólogo del segundo se anuncia la publicación de otro tercer tomo, pero parece que éste nunca se publicó; otras muchas comedias, ya escritas sólo por Rojas, ya con otros poetas, existen aún en impresiones aisladas (3). Rojas se queja en el prólogo del segundo tomo de sus comedias, que en Se-

seph de Valdivieso que aya gloria y trasladado por mí el licenciado Francisco de Roxas.» ¿Sería éste nuestro Rojas?

Ha de tenerse también presente, por último, que hubo un poeta cómico llamado Pedro de Roxas; una comedia, titulada *Saber de una vez*, atribuída en los catálogos á Francisco, lleva la firma de Pedro en un manuscrito de la Biblioteca citada.

(2) V. la colección escogida de sus comedias, en la Biblioteca de Autores españoles, y el prólogo que le precede de Mesonero Romanos.—*(N. del T.)*

(3) Los dos volúmenes mencionados son muy raros sólo los he visto en la *Bibliothèque de l'Arsenal.*

Primera parte de las comedias de D. Francisco de Rojas Zorrilla: Madrid, 1640.

No hay amigo para amigo, No hay ser padre siendo rey, Donde hay agravios no hay celos, Casarse por vengarse, Obligados y ofendidos, Persiles y Segismunda, Peligrar en los remedios, Los celos de Rodamonte, Santa Isabel, reina de Portugal; La traición busca el castigo, El profeta falso, Mahoma; Progne y Filomena.

Segunda parte de las comedias de D. Francisco de Rojas Zorrilla: Madrid, 1645.

Lo que son mujeres, Los bandos de Verona, Entre bobos anda el juego, Sin honra no hay amistad, Nuestra Señora de Atocha, Abrir el ojo, Los trabajos de Tobías, Los encantos de Medea, Los tres blasones de España, Los áspides de Cleópatra, Lo que querrá ver el marqués de Villena, El más impropio verdugo para la más justa venganza.

villa se han dado á luz algunas de autores poco conocidos, como si fuesen de otros famosos, y que él ha visto una, titulada *Los desatinos de amor*, como si fuera suya, cuando bastante tiene con sus desatinos propios para cargar también con los ajenos. Muchas, pues, de las obras dramáticas que llevan su nombre, no son auténticas (1), y de aquí nace la mayor dificultad que se encuentra para calificar bien á este poeta (2). Hasta en las comedias escritas por él, sin duda alguna, é incluídas en las ediciones, hechas también por él, se observan asimismo notables diferencias. Rojas estaba dotado por la naturaleza de varias prendas, de una imaginación poderosa, de un ingenio inagotable, del don de expresarse con sublimidad y fuego, de

(1) Como la comedia *Los carboneros de Francia*, que en la edición que tengo á la vista (Sevilla, imprenta de Josef Padrino) aparece como de D. Francisco de Rojas, pero que es indudablemente de una época anterior, y según todas las probabilidades de Mira de Mescua.

(2) Blankenburg, en sus comentarios á Zulzer, dice (extraviado por el catálogo de La Huerta) que hubo dos poetas dramáticos llamados Francisco de Rojas; pero esto parece un error, porque, según D. Nicolás Antonio (*Bib. Scr.*, H-I. 358), hubo cuatro escritores de este nombre y apellido, pero ninguno de ellos autor dramático; y, por mi parte, no he encontrado noticias de ninguno de ellos, excepto de éste de quien tratamos, y sí sólo un Cristóbal de Rozas (escrito por equivocación á veces Roxas), y un Diego de Rojas y Argomedo, poetas dramáticos.

representar las pasiones más enérgicas en lo trágico, y de mucha gracia y agudeza para lo cómico, comprendiéndose así que, con tales cualidades relevantes, haya compuesto obras maestras, iguales á las mejores de Calderón; pero le faltaba, para sostenerse á esa altura, la constancia, la energía, y ese sentido artístico, serio y reposado, que sostiene al genio y evita su caída. Este poeta, al lado de esas condiciones extraordinarias, tenía una afición particular á lo exagerado y á lo extraño, como se manifiesta en los argumentos caprichosos de sus comedias, y en sus verdaderas extravagancias en el desenvolvimiento de los mismos. Cuando se deja arrastrar de esa inclinación, sólo engendra monstruos que recuerdan los sueños de un calenturiento, y las excentricidades más desatinadas en sus creaciones, faltando á la naturalidad y mostrándose alambicado y sutil en el trazado de los caracteres y en la expresión de los afectos. Su estilo poético, particularmente en muchas de sus obras, se distingue por su gongorismo extremado, por su hojarasca, por su obscuridad afectada, por sus contrastes sin gusto y por sus frases retumbantes y campanudas. No se comprende que agradase á Rojas esta fraseología culta, porque en diversos dramas suyos, y hasta en escenas de otros, llenas de las faltas indicadas, se presen-

ta como modelo de la expresión más natural, del lenguaje más sencillo y comprensible, y lanza además sus sátiras y burlas contra los gongoristas. Así, en la comedia *Sin honra no hay amistad*, para pintar las tinieblas de la noche, dice:

Está hecho un Góngora el cielo
Más obscuro que su verso,

leyéndose también dos sonetos en el primer acto de *El desdén vengado*, escritos indudablemente para parodiar el estilo culterano.

Por fortuna el número de las comedias de Rojas, que se distinguen por lo contradictorio del plan, y por la constante afectación del lenguaje, no es grande, y podemos prescindir del desagrado, que nos producen, y mostrar nuestra admiración satisfecha á otras muchas suyas, que, si bien adolecen de algunos lunares, encierran invenciones tan ingeniosas y descubren tanta maestría en el desenvolvimiento de sus partes, que pueden calificarse de joyas muy valiosas del teatro español. Cierto es que, en estas comedias, llega á veces hasta lo monstruoso la inclinación del poeta á lo excéntrico y á lo extraordinario, y que no carece su lenguaje de ciertas manchas; pero sería preciso, por detenerse en estas nimiedades, hacer caso omiso de la admiración que mueve

el poder del genio, prefiriendo fijar la atención en esos defectos aislados, y no en las bellezas de primer orden de su conjunto. Es, en particular, muy extraño que, á la vez que Rojas, como hemos dicho, emplea en ocasiones ese lenguaje metafórico y sobrecargado de adornos, posee el don de emplear un estilo natural hasta el extremo, de tal manera, que pocos poetas españoles pueden compararsele bajo este aspecto, y que al mismo tiempo que poseía una imaginación exuberante, que le hacía incluir en sus comedias verdaderos engendros y falsos elementos dramáticos, podía y sabía dominarse y contenerse en este terreno en virtud de su poderosa inteligencia. Cuando sucedía esto último ostensiblemente; cuando su razón refrenaba el empuje de su fantasía, eran sus resultados composiciones dramáticas excelentes, llenas de vida poética, con una exposición vigorosa, con una plenitud y una riqueza extraordinaria de inventiva al juntar sus diversas partes para formar un todo perfecto, y brotando de su mente pensamientos atrevidos y poéticos, en cuya expresión brillaba el estilo más clásico y más preciso.

Conviene desvanecer el error de los que piensan que este poeta fué imitador de Calderón. Tal concepto es falso de todo punto; y

cuando se examinan sus diversas obras, se convence cualquiera de que sus facultades poéticas eran más que suficientes para seguir una senda propia, así en lo trágico como en lo cómico.

Entre todos los dramas de Rojas, uno de los más famosos y repetidos del teatro español, es el titulado *Del Rey abajo, ninguno, ó García del Castañar.*

«Es tan popular esta comedia en España (dice D. Eugenio de Ochoa), que apenas hay joven medianamente educado que no recite de memoria algunos trozos de ella: en los teatros de las ciudades se representa continuamente, y aun en los lugares y aldeas es muy conocida, por ser la primera que sacan á relucir cuando pasan por ellas las trashumantes compañías de cómicos de la legua. Puede decirse, pues, que esta comedia es la más generalmente conocida en España de todas las de nuestro inmenso repertorio.

»Una celebridad tan universal y tan duradera no puede menos de fundarse en mérito extraordinario, sobre todo cuando se considera que esa celebridad no es debida, ni á ser la primera, ni mucho menos la única obra en su género conocida en España, ni tampoco á que su carácter trivial la ponga naturalmente al alcance del gusto poco delicado del vulgo... Si

por una inconcebible fatalidad estuviese destinado á desaparecer de repente de la faz de la tierra nuestro antiguo teatro, y nos fuese dado salvar sólo una pequeñísima parte de él, cuatro dramas, como reliquia de tanta riqueza, nosotros, que tenemos en mucho las obras literarias de nuestra nación, no vacilaríamos en elegir, para salvarlos de ese espantoso naufragio universal, *El Tetrarca*, de Calderón; *El desdén con el desdén*, de Moreto; *La verdad sospechosa*, de Alarcón, y el *García del Castañar*, de Rojas.»

La gran celebridad de esta comedia nos obliga, por tanto, á ser más prolijos en su exposición y examen. La acción es en el reinado de Alfonso XI. García es el único hijo de un grande poderoso, que ha desempeñado en la corte cargos importantes; pero que, por haber intervenido en los desórdenes consiguientes á la minoría del Monarca, ha sido acusado del crimen de lesa majestad, y se ha visto obligado á buscar su salvación en la huída. El joven García, ocultando su clase, se ha domiciliado cerca de los montes de Toledo, comprando con los restos de su patrimonio la pequeña dehesa llamada el Castañar. Aquí vive en la tranquilidad más perfecta, pero esperando siempre que el conde Orgaz, amigo de su padre y sabedor de su nacimiento, llegará al ca-

bo á conseguir que se desvanezca esa acusación que pesa siempre sobre su familia, y que le sea posible devolver á su nombre su antiguo lustre. El Conde, que hace con él las veces de padre, lo ha casado con una dama joven, cuya condición es muy parecida á la de su marido: llámase Blanca de la Cerda, y es hija de un Príncipe de sangre real, desterrado por su rebelión contra el Monarca legítimo. Criada en el campo, no sabe nada de su origen. García, á quien le consta que su esposa es noble, ignora, sin embargo, que esté unida con los vínculos de la sangre á la familia real de Castilla. La dicha doméstica de los jóvenes esposos, felices por el mutuo amor que se profesan, está trazada en la comedia de mano maestra, perdonándose de buen grado los errores del gongorista, por haber bosquejado este cuadro tan encantador y tan sencillo.

El rey Alfonso, mientras tanto, hace los preparativos para una expedición contra los moros. Con la llegada de las tropas y otros socorros para esta guerra, que envían diversos vasallos, viene también un presente muy rico de García. El Rey, admirado de su generosidad, pregunta y se informa de la persona á quien se debe, y el conde Orgaz aprovecha celoso esta ocasión de recomendar á su protegido, y, sin descubrir al Rey el origen de Gar-

cía, celebra su valor y su osadía, pero le atribuye al mismo tiempo un carácter orgulloso é independiente, y enemigo, por tanto, de la corte. El Rey, excitado por la curiosidad, desea conocer á este personaje excéntrico (1), y ordena que se prepare una cacería en las inmediaciones de Toledo; se propone fingir que se ha extraviado en el monte, y sin darse á conocer, acompañado sólo de algunos de su séquito, pedir hospitalidad en el Castañar. Muy satisfecho el Conde de este plan, que le hace concebir las esperanzas más risueñas, se apresura á avisar á García la visita que le aguarda, advirtiéndole al mismo tiempo que no se dé por entendido de su aviso. Como García no ha visto nunca al Rey, el Conde le dice que lo conocerá por una gran banda encarnada de una orden de caballería que lo distingue. A poco de recibir García la carta se presentan cuatro desconocidos, que se dicen caballeros de la corte, y piden hospitalidad por haberse extraviado en la caza. García observa

(1) Aquí tenemos un ejemplo muy interesante de la manera ingeniosa, con que los poetas españoles se apropiaban pensamientos ajenos, les daban nueva forma y los aplicaban con fines distintos. Visiblemente se nota en esta obra una reminiscencia de *El villano en su rincón*, de Lope. Además, *García* recuerda también á *El celoso prudente*, de Tirso, y á *El comendador de Ocaña*, del mismo Lope.

que uno de ellos trae una banda roja de caballero, y, como es natural, supone que es el Rey; pero casualmente Alfonso no lleva esta insignia, estando adornado con ella otro cortesano llamado Don Mendo, que ha entrado poco antes en la misma orden. Sigue una escena en que el Rey (uno de los cortesanos para García) se esfuerza en sondear el carácter y las opiniones del hombre, cuyo conocimiento, por obra del conde Orgaz, ha excitado tan singularmente su curiosidad. Habla del placer, con que Alfonso ha recibido su rico presente, y le dice que el Rey, de buen grado, le daría un cargo brillante en su palacio; pero García rechaza sin vacilar estas ofertas: pinta con vivos colores, y no sin hacer alusiones á la suerte de su padre, la falsedad y las intrigas de la corte, y celebra, en oposición á ellas, las ventajas que le ofrece su vida independiente en el campo. Mientras que el Rey discurre así con García, Don Mendo, el caballero de la banda roja, traba conversación con Doña Blanca, demostrando en seguida que la belleza de la joven esposa de García le ha enamorado ciegamente, y que, en su opinión, no será difícil seducirla y deslumbrarla con su posición y con su amorosa experiencia. Las respuestas que ella da á sus propósitos galantes, están llenas de sencillez y de fina ironía; pero son tan de-

cisivas, que el galán no puede ocultarse las graves dificultades que encontraría en la realización de sus deseos, y, sin embargo, al despedirse no vacila en declarar que no renuncia á los planes formados contra ella. Después que se han alejado los huéspedes, Don García, que ha oído la animada conversación de Don Mendo, manifiesta alguna inquietud; pero pocas palabras cariñosas y tiernas de Blanca desvanecen al punto todas sus sospechas.

Don Mendo, obligado á alejarse con el Rey, sólo aguarda una ocasión oportuna para poner en ejecución sus criminales deseos. Uno de los criados del Castañar, á quien ha sobornado, pone al día siguiente en su conocimiento que Don García pasará la noche fuera de su casa para acechar un jabalí que devasta sus campos. El cortesano vicioso, para utilizar esta coyuntura, sale secretamente de Toledo, y hacia la media noche penetra en la habitación de Don García por una ventana que ha abierto su cómplice; pero, con gran sorpresa suya, se encuentra con el dueño de la casa, que, por un motivo casual, ha regresado á ella antes de lo que se pensaba. García, lleno de sospechas, acomete al invasor disfrazado y lo obliga á descubrirse. Don Mendo lo obedece, y se presenta ante él con su traje de corte y con la banda roja de la orden.

DON GARCÍA. (*Ap.: caésele el arcabuz.*)

El Rey es; ¡válgame el cielo!
Y que le conozco sabe;
Honor y lealtad, ¿qué haremos?
¿Qué contradicción implica
La lealtad con el remedio?

DON MENDO. (*Ap.*)

¡Qué propia acción de villano!
Temor me tiene ó respeto.
....

DON GARCÍA.

Muy bien pagáis á mi fe
El hospedaje por cierto
Que os hicimos Blanca y yo:
Ved qué contrarios efectos
Verá entre los dos el mundo;
Pues yo, ofendido, os venero,
Y vos, de mi fe servido,
Me dais agravios por premios.

DON MENDO.

No hay que fiar de un villano
Ofendido; pues que puedo,
Me defenderé con esto.

DON GARCÍA.

¿Qué hacéis? Dejad en el suelo
El arcabuz, y advertid
Que os le estorbo, porque quiero
No atribuyáis á ventaja

El fin de aqueste suceso.
Que para mí, basta sólo
La banda de vuestro cuello,
Cinta del sol de Castilla,
A cuya luz estoy ciego.

DON MENDO.

¿Al fin me habéis conocido?

DON GARCÍA.

Miradlo por los efectos.

DON MENDO.

Pues quien nace como yo,
No satisface, ¿qué haremos?

DON GARCÍA.

Que os vais, y rogad á Dios
Que enfrene vuestros deseos,
Y al Castañar no volváis,
Que de vuestros desaciertos
No puedo tomar venganza,
Sino remitirla al cielo.

DON MENDO.

Yo lo pagaré, García.

DON GARCÍA.

No quiero favores vuestros.

DON MENDO.

No sepa el conde de Orgaz
Esta acción.

DON GARCÍA.

Yo os lo prometo.

DON MENDO.

Quedad con Dios.

DON GARCÍA.

Él os guarde,
Y á mí de vuestros intentos,
Y á Blanca.

DON MENDO.

Vuestra mujer...

DON GARCÍA.

No, señor; no habléis en eso,
Que vuestra será la culpa:
Yo sé la mujer que tengo.
. . . .
¿A dónde vais?

DON MENDO.

A la puerta.

DON GARCÍA.

¡Qué ciego venís, qué ciego!
Por aquí habéis de salir.

DON MENDO.

¿Conoceisme?

DON GARCÍA.

Yo os prometo

Que á no conocer quién sois,
Que bajáredes más presto;
Mas tomad este arcabuz
Ahora, porque os advierto
Que hay en el monte ladrones
Y que podrán ofenderos
Si, como yo, no os conocen;
Bajad aprisa. (No quiero
Que sepa Blanca este caso.)

Digna de especial atención es esta escena, á causa de su efecto dramático, esto es, del doble error de García y de Don Mendo, puesto que el uno, deseando matar á su ofensor, deja caer las armas de improviso, creyendo que es el Rey, y porque su deber de súbdito le obliga á no ofender nunca á su Soberano; y el otro no conoce que es tenido por el Rey, atribuyendo la sumisión repentina de García sólo al respeto, que exige un hombre de su rango. García se abandona á la desesperación más violenta, cuando lo deja ese intruso desconocido. Opina, desde luego, que sólo la muerte de su querida é inocente Blanca, es el único medio de hacer vanos los propósitos del presunto Rey y salvar su honor. El amor y los celos traban, pues, en su pecho una batalla tremenda. Blanca, ante la mudanza que sobreviene en su esposo, y sus frases sombrías y misteriosas, se asusta de tal modo, que hu-

ye de su casa y se refugia en un monte próximo. Visítala aquí el conde Orgaz, que se encaminaba á buscar á García, á quien el Rey había nombrado jefe de una división, destinada á pelear contra los moros. Ella le cuenta el trastorno que ha experimentado el juicio de su marido, y los peligros que la amenazan, y el Conde la confía á un servidor suyo, para que la acompañe hasta que se presente á la Reina, sabedora ya del secreto de su nacimiento. García recibe después la invitación de trasladarse á la corte, para ponerse al frente de las tropas, que se le han confiado. Pónese en seguida en camino, menos por llenar el deber, que se le impone, que por creer que Blanca se encuentre allí también. Apenas se presenta delante del Rey, que desea hablarle, cuando descubre su error, esto es, que su ofensor es Don Mendo y no el Rey.

DON GARCÍA.

(*Creyendo que Don Mendo es el Rey, y el Rey un caballero.*)

Caballero, guárdeos Dios;
Dejadnos besar primero
De Su Majestad los pies.

DON MENDO.

Aquél es el Rey, García.

DON GARCÍA. (*Ap.*)

(Honra desdichada mía,
¿Qué engaño es éste que ves?)
A los dos, Su Majestad,
Nos dad la mano, señor,
Pues merece este favor,
Que bien podéis...

REY.

Apartad,
Quitad la mano; el color
Habéis del rostro perdido.

DON GARCÍA. (*Ap.*)

(No le trae el bien nacido
Cuando ha perdido el honor.)

REY.

¿Estáis agraviado?

DON GARCÍA.

Y ve
Mi ofensor, porque me asombre.

REY.

¿Quién es?

DON GARCÍA.

Ignoro su nombre.

REY.

Señaládmele.

DON GARCÍA.

Sí haré.

(*Ap. á Don Mendo.*)

Aquí fuera hablaros quiero,
Para un negocio importante
Que el Rey no ha de estar delante.

DON MENDO.

En la antecámara espero. (*Vase.*)

REY.

¿A dónde, García, vais?

DON GARCÍA.

Á cumplir lo que mandáis,
Pues no sois vos mi ofensor. (*Vase.*)
(*Oyese dentro á Don García que dice:*)
Este es honor, caballero.

DON MENDO.

Muerto soy.

Don García entra de nuevo con su puñal lleno de sangre; descubre al Rey su nacimiento, así como el de Blanca, y la ofensa que le ha obligado á vengarse, y dice:

Vivía sin envidiar,
Entre el arado y el yugo
Las cortes, y de tus iras
Encubierto me aseguro;

Hasta que anoche en mi casa
Vi aquese huésped perjuro,
Que en Blanca atrevidamente
Los ojos lascivos puso.
Y pensando que eras tú,
Por cierto engaño que dudo,
Le respeté, corrigiendo
Con la lealtad lo iracundo.
Hago alarde de mi sangre;
Venzo al temor con quien lucho;
Písdeme el honor venganza;
El puñal luciente empuño;
Su corazón atravieso;
Mírale muerto, que juzgo
Me tuvieras por infame
Si á quien deste agravio acuso,
Le señalara á tus ojos,
Menos, señor, que difunto.
Aunque sea hijo del sol,
Aunque de tus grandes uno,
Aunque el primero en tu gracia,
Aunque en tu imperio el segundo,
Que esto soy y éste es mi agravio;
Este el ofensor injusto;
Este el brazo que le ha muerto,
Este divida el verdugo;
Pero en tanto que mi cuello
Esté en mis hombros robusto,
No he de permitir me agravie
Del Rey abajo, ninguno.

El Rey, satisfecho de su justificación, nom-

bra á García general del ejército, que se dispone á marchar contra los moros, y el novel guerrero termina con las palabras siguientes:

Pues truene el parche sonoro,
Que rayo soy contra el moro
Que fulminó el Castañar.
Y verás en sus campañas
Correr mares de carmín,
Dando con aquesto fin
Y principio á mis hazañas (1).

Este extracto, que sólo puede dar una imagen pálida del original, deja adivinar, sin embargo, cuán irresistible es el interés de toda la comedia, así como el efecto dramático y el vigor trágico y lleno de pasión de sus situaciones. Añádase á esto su exposición, que es singularmente sobria y bella, y que desde el es-

(1) C. A. Dohrn, en su excelente traducción de dramas españoles, tomo IV, Berlín, 1844, no por cierto muy conocida, vierte así al alemán las últimas palabras de García:

Num, so lasst die Trommel schmettern!
Gleich dem Blitze will ich wettern
Auf die saracen'schen Gauen!
Von des Blutes Purpurströmen
Sei die Kriegesschaale voll,
Und mit diesem Ende soll
Dort mein Ruhm den Anfang nehmen!

Véase también el detenido análisis que hace de este drama L. Viel-Castell en la *Revue des deux-mondes*, 1841.

tilo gracioso del idilio, que predomina en las primeras escenas, asciende de grado en grado á la mayor altura de lo patético; y que los caracteres, especialmente los de García, Blanca y Don Mendo, están trazados con rasgos enérgicos y seguros, por cuyo motivo no vacilamos en declarar que esta comedia ocupa un lugar preferente entre las composiciones superiores de la poesía dramática.

Ningún otro drama trágico de Rojas iguala por su mérito á *García del Castañar*. Ha escrito algunos, sin embargo, que por muchas razones merecen fijar nuestra atención. Tal es la comedia titulada *No hay padre siendo rey*, modelo conocido de *Venceslas*, la tragedia más famosa de Rotrou; y como ésta, á nuestro juicio, es de las mejores del teatro francés (como el poco leído Rotrou aventaja á muchos de sus compatriotas más célebres), expondremos aquí el original y la imitación más prolijamente.

En la primera jornada del drama de Rojas se nos presenta el rey de Hungría, reconviniendo á su hijo, el príncipe Rugero, por sus costumbres licenciosas y por su ambición insaciable. El Príncipe intenta justificarse, y acusa á su vez al infante Alejandro y al duque Federico, y demuestra, con las frases más enérgicas, el odio que les profesa. El Rey se

enternece entonces, y estrecha al Príncipe en sus brazos, esperando mejorarlo con su dulzura. Alejandro se presenta también, y se suscita entre ambos hermanos un altercado, que termina, aunque con trabajo, con la intervención del Rey. Averíguase que ambos Príncipes aman á la bella Casandra, y que Alejandro se ha casado con ella en secreto y contra la voluntad de su padre. El duque Federico, que conoce este secreto, anuncia á Alejandro que el Rey, á causa de la disputa que ha tenido con Rugero, está animado contra él de disposiciones hostiles, y le aconseja que huya de la corte por algún tiempo. Alejandro lo obedece, se despide de su esposa, y huye.

Jornada segunda.—El príncipe Rugero intenta matar al duque Federico, creyendo que es su rival, y que pretende también á Casandra, por haber oído que acostumbra visitarla de noche. Soborna á un criado para introducirse en secreto en la habitación de su amada. Ésta se aflige mientras tanto por la ausencia de su esposo, y teme la persecución, cada vez más viva, de Rugero, no estimando prudente revelarle el secreto de su casamiento. Se decide, pues, á escribir al Rey y descubrirle los proyectos del Príncipe. Cuando llega la noche, y está á obscuras el aposento de Casandra, introduce en él al Príncipe el servidor sobor-

nado. Al mismo tiempo entra Alejandro, que se propone sorprender á su esposa cuando no lo espera; los dos hermanos se encuentran, y poco después se presenta Casandra con criados, que traen antorchas. Los Príncipes sacan sus espadas; pero Casandra, ocultando su casamiento con Alejandro, reconviene á ambos por haber entrado de noche en su casa, declarando Alejandro, para esquivar la cólera de su hermano, que Casandra está casada con el duque Federico, y que éste le ha dado la comisión de vigilar su casa. De repente se anuncia la llegada del Rey, y los dos Príncipes se esconden por consejo de Casandra. El Rey da orden de registrar la casa, y Alejandro se presenta á él voluntariamente, y se confiesa esposo de Casandra; pero nada dice de la presencia de su hermano, temiendo que se interprete de un modo ofensivo á su honor. Después que todos desaparecen, Rugero sale de su escondite, sin haber oído la confesión de su hermano.

Jornada tercera.—Rugero, siempre en el error de que Federico es el esposo de su amada, penetra por medio de ganzúas en el aposento de Casandra; llega á la débil luz de una lámpara hasta la alcoba, en donde descansa esta beldad en los brazos de Alejandro, y lo mata con su puñal. En el instante en que quiere

alejarse, sale el Rey á su encuentro, le pregunta la causa de su confusión, y lo reconviene por vagar de este modo por la noche. El Príncipe intenta disculparse con evasivas, pero á las instancias y observaciones del Rey responde al cabo que ha dado muerte al duque Federico. Inmediatamente después se presenta éste: todos se quedan sorprendidos, y después llega también Casandra vestida de luto, para quejarse al Rey del asesinato de su esposo, y el Rey lleva á la cárcel al Príncipe como á un criminal confeso. La escena inmediata nos ofrece esta misma cárcel. El Rey abraza á su hijo preso; le pregunta si tiene valor, y le anuncia que ha sido condenado á muerte; que él mismo no puede torcer el curso de la justicia, y ser Rey siendo padre. Federico y la misma Casandra piden la gracia del Príncipe, pero el Rey persiste en su resolución; entonces el pueblo se subleva en favor del preso, y los rebeldes se juntan para pedir la libertad del reo, obligando al Rey á abdicar la Corona en favor de su hijo y ser sólo su padre. Al terminar dice á Rugero las palabras siguientes:

> Y ansí de aquesta manera,
> Siendo yo padre, tú Rey,
> Partimos la diferencia;
> Yo no te castigaré;

La plebe queda contenta:
Yo quedaré siendo padre
Y tú siendo Rey te quedas.

Ya este extracto del argumento (muy parecido á la comedia titulada *Justicia en la piedad*, de Guillén de Castro, tomo III de esta Historia, pág. 230, nota) indica suficientemente que la acción es de mérito superior, y que sus diversas vicisitudes pueden producir gran efecto dramático; pero su desempeño deja mucho que desear, y muestra que el autor estuvo algo ligero. Sus partes diversas no corresponden al argumento, ni se observa en los caracteres firmeza ni consecuencia. Si echamos una ojeada al *Venceslas*, de Rotrou, vemos que, por lo general, sigue el plan del drama español, y que todas sus situaciones más interesantes no reconocen otra fuente. Sin embargo, es preciso confesar que el poeta francés ha evitado, en parte, los defectos de su modelo, dejándolos á un lado, y especialmente que ha perfeccionado los caracteres. Más claro aparece esto en el personaje del príncipe Lalislao (el Rugero, de Rojas), á quien pinta como de índole noble en el fondo, aunque apasionada, logrando de esta manera granjearse las simpatías del público, cuando el héroe de Rojas sólo mueve su disgusto. Para que se vea con cuánta exactitud imita casi siempre Rotrou al

poeta español, léanse las estrofas de uno y otro que copiamos (1).

(1) La escena principal del acto primero es en todo la española. Copiemos los versos siguientes:

ROJAS.

¡Cómo, les dixe, mi padre
No sacude de los hombros
El peso desta corona,
Flaco Atlante á tanto Globo!
Ya la política he visto;
Ya tengo previsto el modo
De saber regirse un Rey.
No es difícil; pues con sólo
Ser afable de ordinario
Y á veces ser riguroso, etc.

ROTROU.

Comment, dis-je, mon père, accablé de tant d'âge,
Et la force à présent servant mal son courage,
Ne se décharge-t-il, avant qu'y succomber,
D'un pénible fardeau que le fera tomber?
Et n'ai-je pas appris sous son gouvernement
Assez de politique et de raisonnement
Pour savoir à quels soins obligue un diadême,
Ce qu'un Roi doit aux siens, à l'etat, à soi-même,
Ne sais-je pas qu'un Roi qui veut qu'on le revère,
Doit mêler á propos l'affable et le sevère?

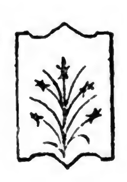
ROJAS.

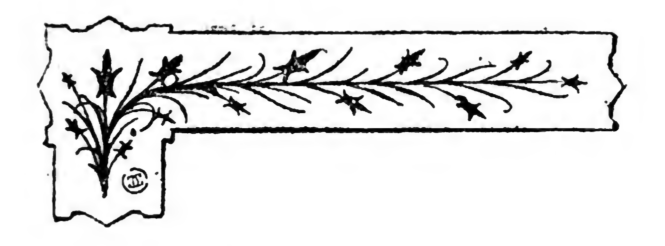
Decís que estoy ya muy viejo
(Decís muy bien), que fuera
Razón que aquesta corona
Pusiera en vuestra cabeza.
Eso ha de salir de mí,
Que el gobierno y la grandeza
No consiste en procurarla,
Sino sólo en merecerla.
¿Sabéis á lo que se expone
El que un imperio gobierna?
No hay cosa bien hecha en él
Que á los suyos les parezca.

ROTROU.

Je suis vieil, mais un fruit de ma vielle saison
C'est d'en possedér mieux la parfaite raison;

Regner est un secret dont la haute science
Ne s'acquiert que par l'âge et par l'expérience.
Un Roi vous semble heureux, et sa condition
Est douce au sentiment de votre ambition;
Il dispose à son gré des fortunes humaines;
Mais comme les douceurs, en savez-vous les peines?
A quelque heureuse fin que tendent ses projets,
Jamais il ne fait bien au gré de ses sujets.





CAPITULO XV.

Continuación del examen de las obras dramáticas de Rojas.

La tragedia *Casarse por vengarse*, es sin disputa, de más mérito poético. Lesage la ha incorporado en el *Gil Blas*, en prosa y en forma de novela. Si no fuese porque este drama peca en alto grado por la hinchazón gongorina de su estilo, igualaría á la titulada *Del Rey abajo, ninguno*. El argumento es de interés extraordinario, y su disposición, en su mayor parte, se distingue por su acierto y su arte. Enrique, hijo del rey de Sicilia, criado en casa de Roberto, magnate del reino, concibe viva pasión por Blanca, hija de su bienhechor. La primera escena nos ofrece á los amantes en tierno coloquio, y nos informa del medio de que se valen para que Enrique, á cualquiera hora y sin ser visto de nadie, penetre en el aposento de Blanca. Han separado una tabla de la pared, y puéstola de

nuevo en ella con tal maña, que se hace invisible esa entrada secreta. Roberto se acerca á los amantes y les anuncia la muerte reciente del Rey; el Príncipe, á la verdad, muestra al principio su dolor por el fallecimiento de su padre, pero se consuela en breve ante la perspectiva risueña, para él, de no haber ya obstáculo alguno que se oponga á su unión con Blanca. Entrega á Roberto, para demostrarle su ilimitada confianza, un papel en blanco con su firma, para que lo llene en libertad, resolviendo Roberto cumplir sus deberes de súbdito, opuestos á sus deseos de padre.

La escena se traslada á la corte de Sicilia, en donde vemos primero al Condestable de este reino, que nos revela con frases apasionadas que ha visto á Blanca, y le ha inspirado amor ardiente. Después aparece una procesión solemne, á cuyo frente camina el Rey con Roberto, ofreciéndosenos también á la vista la princesa Rosaura. Roberto lee el testamento del Rey difunto, en que se dispone que Enrique se case con Rosaura, y que, si lo rehusa, herede la corona su hermano menor. Enrique intenta protestar contra esta disposición testamentaria; pero Roberto le impone silencio, mostrando el papel firmado por el joven Soberano, y en que él ha escrito que Roberto cumplirá las órdenes del muerto. En efecto, el

Príncipe cede al imperio de las circunstancias, y presenta su mano á Rosaura; hasta llega al extremo de acoger con benevolencia al Condestable, hombre muy influyente en política por su saber, no negando su aprobación al casamiento que pretende con Doña Blanca. Preséntase ésta después y asiste como testigo á las bodas de los nuevos Reyes; pero sus frases confusas dan á conocer la desesperación que le domina, proponiéndose, para vengarse de su infiel amante, casarse á su vez con el Condestable.

En el acto segundo se han celebrado ya los dos himeneos. El lugar de la escena es una posesión de campo de Roberto. El Condestable se presenta en la escena á medio vestir y con la espada desenvainada, saliendo de su alcoba, y cuenta á su suegro que ha oído suspirar á Blanca durante la noche; que después le ha parecido oir una voz extraña, que ha saltado del lecho, y que ha palpado un hombre que ha desaparecido por completo, sin dejar tras sí la menor huella. Roberto intenta tranquilizarlo, suponiendo que su error es hijo de alguna alucinación. El Condestable se serena algo, y pasa con su esposa la madrugada. El Rey se presenta de improviso, y reconviene al Condestable por haberse casado contra su voluntad. El Condestable sale en busca de Roberto, pero este último entra poco después con

la Reina, que expresa el deseo de examinar su habitación. Enrique quiere ocultarse, pero ya es tarde: la Reina se queja de que ha pasado la noche lejos de ella; él se disculpa con palabras entrecortadas, y se lleva de allí á su esposa. El Condestable comienza entonces á sospechar la verdad, y expresa sus recelos en un monólogo apasionado. En la escena siguiente es otra vez de noche: Blanca recibe otra visita de Enrique, le echa en cara su inconstancia y le ruega que la deje vivir en paz. Oyese ruido, y Enrique desaparece por la abertura oculta de la pared. Cuando después el Condestable se acerca en la obscuridad, cree Blanca que es Enrique, habla con él de su primer amor, y se arroja á sus pies suplicándole que la abandone para siempre. En el mismo instante se presenta una criada con luz: ambos se quedan sorprendidos, y, mientras el Condestable sale para averiguar si está todo cerrado, huye Blanca por la puerta secreta, temiendo la venganza de su esposo.

Acto tercero.—Blanca se presenta con el cabello suelto y en el mayor desorden, y cuenta á su padre, con frases llenas del más vivo terror, invocando su protección, que su esposo encolerizado se propone quitarle la vida. Roberto le insta que le declare en todo la verdad, pero ella jura y perjura que es inocente. El

Rey aparece mientras hablan el padre y la hija, atraído por los gritos de socorro de Blanca, y cierra todas las puertas, y en seguida se oye llamar al Condestable desde fuera, por haber sabido que alguien ha entrado en su casa. Todos se quedan consternados, y el Rey se esconde obedeciendo á Roberto, que se lo suplica con el mayor encarecimiento. Entra el Condestable y se propone registrar toda la casa; pero el Rey abandona voluntariamente su escondite, y declara que ha venido allí en secreto por haber oído hablar de ciertos proyectos de traición que se atribuyen al Condestable, y que, á la verdad, no da crédito á tales rumores, porque si los hubiese juzgado verdaderos ya habría dispuesto que lo decapitasen. Después que se alejan el Rey y Roberto, expresa el Condestable, en frases apasionadas, los diversos sentimientos que lo agitan, y su confusión se hace mayor cuando se abre de repente ante sus ojos la entrada oculta en la pared, y se presenta una criada que trae una carta de Blanca para el Rey. Se apodera de ella y sabe, al leerla, que Blanca se ha casado sólo por vengarse. Afírmase entonces en su resolución; examina bien la pared, hace que lleven la carta al Rey, y se queda tan tranquilo como si nada hubiese sucedido, y hasta consuela á su esposa, aunque con palabras

de doble sentido. Blanca se retira á su aposento para escribir á su padre, y un criado anuncia que el Rey vendrá en breve en respuesta á la carta recibida. El Condestable se queda otra vez solo, y mira por una hendidura á la habitación de Blanca; observa que se halla inmediata á la pared, en donde está la abertura, y la derriba de repente con tal fuerza, que es segura la muerte de Blanca bajo su maderamen, hecho pedazos. Se oye un grito de angustia, y el Condestable la acompaña, lamentándose de igual modo. En este momento acuden Enrique y Roberto. El Condestable finge estar desesperado por la desdicha ocurrida á su esposa, y prorrumpe en maldiciones contra la pared, que con su caída se la ha arrebatado. Roberto se precipita, lamentándose, á abrazar el cadáver de su hija; pero el Rey, que ha adivinado la verdad del suceso, calla por prudencia, pero forma la resolución de vengar á la muerta cuando se presente ocasión propicia. L. Tieck, en el prólogo á su traducción de *Marcos de Obregón*, da á esta tragedia singulares alabanzas y la prefiere á *El médico de su honra;* pero estimando en lo que merece el juicio de tan eminente crítico, y á pesar de todas las bellezas de la obra de Rojas, que confesamos, no podemos menos de atribuir la palma á Calderón.

En *Los bandos de Verona*, cuyo argumento está tomado de la novela de *Romeo y Julieta* (1), desaparece el poeta de talento de las tragedias antes mencionadas. Ya Tieck dijo de

(1) V. el tomo III, pág. 96, en que tratamos de la dramatización de este asunto, hecha por Lope. La novela de Bandello, que citamos allí, parece haber servido de fundamento á la comedia de Rojas; pero que no es original esta narración de Bandello, sino que ha imitado á Massuccio y á Luigi da Porta (cuya *Giulietta*, en el arreglo de Arthur Brooke, sirvió indudablemente á Shakespeare), ha sido ya indicado antes de ahora en la *Histhory of fiction*, II, 339-341, de Dunloc. Séame lícito, con este motivo, indicar un hecho que conozco bien, en el cual no se ocupa ninguno de los comentadores de Shakespeare. Hay una tragedia antigua, italiana, cuya fábula es semejante en todo á la narración de Luigi da Porta, diferenciándose sólo en ser diversos los nombres de los personajes. Esta tragedia lleva el título de *Hadriana*, y, según la dedicatoria que le precede (il dí 29 di novembre, MDLXXVIII), se imprimió por primera vez en el año de 1578. La edición que conozco es de Venecia, 1612, appresso Ant., Torino. Algunos detalles de esta *Hadriana* recuerdan de un modo tan sorprendente otros de *Romeo y Julieta*, de Shakespeare, que es posible admitir como verdadero el supuesto de que la tuvo á la vista el poeta inglés. Cierto es que no hay dato alguno concreto é irrefutable que lo pruebe; pero la cosa merece la pena de citar un pasaje, cuya chocante semejanza con la tragedia de Shakespeare es de todo punto innegable. Latino, el Romeo de Groto, se despide de Hadriana la noche anterior á su viaje.

LATINO.

S' io non erro, é presso il far del giorno.
Udite il rossignuol, che con noi desto,
Con noi geme fra i spini, é la rugiada
Col pianto nostro bagna l'herbe. Ahi lasso,

este drama que hay en él mucha obscuridad, enredos y disensiones, intereses que se cruzan y antítesis que se desenvuelven con mucho ingenio; pero que se equivoca por completo quien espere encontrar en él una sola chispa del fue-

Rivolgete la faccia all'oriente.
Ecco incomincia á spuntar l'alba fuori,
Portando un altro sol sopra la terra.

HADRIANA.

Ahime, ch' io gelo. Ahime, che io tremo tutta:
Questa é quell' hora, ch' ogni mia dolcezza
Affato stempra. Ahime, quest' é quell' hora,
Che m' insegna á saper che cosa é affano.
O del mio ben amico, avara notte,
Perche si ratto corri, fuggi voli,
A sommerger te estessa é me nel mare?

Compárese con esto á Shakespeare:

JULIET.

Wilt thou be gone? It is not yet near day;
It is the nightingale and not the lark,
That pièrc'd the fearful hollow of thine ear;
Nightly she sings on you pomegranate tree;
Believe me, love, it was the nightingale.

ROMEO.

It was the lark, the herald of the morn,
No nightingale. Look, love, what envious streaks
Do lace the severing clouds in yonder east;
Night's candles are burnt out, and jocund day
Stands tiptoe on the misty mountain's tops;
Y must be gone and live, or stay and die.

Téngase en cuenta que ni Massucio, ni Da Porta, ni Brooke, hablan en esta ocasión del ruiseñor como Groto y Shakespeare.

Recomendamos á los futuros comentaristas de Shakespeare la escena de la tragedia italiana, en que el sacerdote da el narcótico á Hadriana; la en que la última vacía la redoma, y la de su despertar en la bóveda, por su notable semejanza.—V. Walker's, *Historical memoir on Italian tragedy*, London, 1799, págs. 49 y siguientes.

go amoroso de la tragedia de Shakespeare.

En *El más impropio verdugo para la más justa venganza*, se manifiesta la energía de Rojas en algunas escenas, verdaderamente grandiosas, y que conmueven profundamente; pero, aunque en esta pieza dramática se noten algunas bellezas, peculiares sólo del genio, es, sin embargo, muy defectuosa en el plan y en el desarrollo, notándose en ella, como en otras muchas de Rojas, un empeño absurdo en exagerar lo trágico y lo terrible hasta convertirlo en cruel y antipático. La resolución repugnante de un padre de disfrazarse de verdugo para dar muerte á su hijo degenerado, es un hecho que, por sí solo, subleva el ánimo en vez de conmoverlo, y más aún si atendemos á la manera con que se presenta. De la misma clase, con tan decidida predilección por lo horroroso y lo cruel, es *El Caín de Cataluña*, espeluznante relación de un asesinato en forma de drama; sin embargo, este poema dramático comprende una admirable descripción de caracteres, al describir la enemistad de los dos hijos del conde de Barcelona, y el asesinato del más joven, empleando, en parte, las mismas expresiones que se leen en la Biblia al contar la muerte de Abel, no pudiéndose negar tampoco que hay en este drama, á pesar de lo repugnante y antipático que aparece en su conjunto,

ciertos momentos aislados interesantes y de patético sublime.

Las piezas de Rojas, basadas en la mitología ó en la historia antigua, son, en parte, de lo mejor de esta clase que posee el teatro español. Puso en forma dramática las fábulas de Medea, y de Progne y Filomena, á la verdad revistiéndolas del estilo cómico dominante en su tiempo, pero extremando tanto la pintura de afectos, que, no obstante la vestidura romántica que las envuelve, recuerda en algunas escenas la grandeza trágica de la antigüedad. Menos afortunado fué nuestro poeta en las comedias religiosas. Quizás sea la mejor *Nuestra Señora de Atocha*, en lenguaje antiguo castellano. Esta comedia, escrita en alabanza de la patrona de Madrid, describe con mucho ingenio la devoción entusiasta, y el heroísmo y la abnegación de los castellanos antiguos. El motivo fundamental de la acción es que un caballero español ha dado muerte á sus dos hijas, en la iglesia de Nuestra Señora de Atocha, para impedir que caigan en manos de los moros, que asedian á Madrid, y la resurrección milagrosa de ambas doncellas por la intervención de la misma Virgen de Atocha. *Los tres blasones de España* es, al contrario, una obra caprichosa y desordenada, cuyo argumento fué manejado también por Antonio Coello, como si Rojas

solo no hubiera bastado para encerrar en ella tantos despropósitos. El primer acto es de la época de las guerras de Pompeyo en España. El segundo, de una época posterior de la dominación romana; y el tercero, contemporáneo del Cid; los santos Celedonio y Emerencio se nos ofrecen allí como protectores de España, primero en embrión antes de nacer, luego durante su vida, y, por último, después de su muerte. Libre espacio para dar rienda suelta á su desbordada fantasía encontró nuestro poeta en asuntos como *Persiles y Segismunda* (de la novela de Cervantes), *Los celos de Rodamonte* (de Boyardo y Ariosto) y *El falso profeta Mahoma* (de un libro antiguo popular español, en que se refiere la vida de Mahoma de la manera más extraña y desfigurada).

Las comedias, propiamente dichas, de Rojas, fueron muy aplaudidas de sus coetáneos, y algunas han conservado hasta hoy esa misma popularidad. Muestran mucha más *vis cómica* que las de Calderón, por cuyo motivo, teniendo en cuenta esa prenda, que las distingue, y la naturalidad y la vida de sus caracteres, es justo considerarlas, por lo menos á parte de ellas, á las mejores, como á las más notables de todo el teatro español. Las invenciones son ingeniosas é interesantes; la fábula se desenvuelve con rapidez y animación, ofre-

ciéndonos situaciones dramáticas de extraordinario efecto; su gracia es inagotable, y el diálogo, en lo general, fácil y natural, aunque en algunas escenas no libre de hojarasca culterana, cuando remonta algo su vuelo. Los personajes, si bien degeneran á veces en caricaturas, se distinguen, no obstante, por su vida y por sus rasgos gráficos de carácter, y en su desarrollo cómico pocos poetas podrán compararse en fecundidad con Rojas. Claro es que en estas comedias no tiene entrada esa idealización poética tan preferida por Calderón, porque si éste se detenía con agrado en las inclinaciones más nobles de su país, Rojas, al contrario, se aplicaba al estudio de lo ridículo é insensato; pero á pesar de la desnudez, con que se presentan y flagelan los absurdos de la vida humana; á pesar de los extravíos de su fantasía, no les falta, por lo común, el colorido poético necesario, y no se le puede censurar que haya sido de los primeros en manejar esa clase de comedias posteriores, y tan sobrias en poesía, que casi la abandonan por completo.

Entre bobos anda el juego es una de las composiciones dramáticas más originales del teatro español, llena de gracia, de animación y de travesura, tan notable por la jovialidad que reina en la pintura de los caracteres ridículos

y reales, como por las situaciones que hacen resaltar esos mismos caracteres. Los personajes de Don Lucas, fatuo instruído, ostentoso y pedante, y de su hermana, la solterona Alfonsa, vieja y presumida, son, como caricaturas burlescas, de todo punto inimitables; las escenas ridículas de la posada, en donde los diversos huéspedes, engañados por la obscuridad, se equivocan del modo más extraño al acudir á sus citas, bastan para mover á risa al más triste hipocondriaco; y el enredo ó la trama de la misma comedia, esto es, el empeño de Don Lucas en casarse con una dama joven y bella, sirviendo de juguete á ésta y á su propio sobrino, se describen con habilidad y gracia incomparables. Corneille, el más joven, cuyo *Don Bertrand de Cigarral* es una imitación de la comedia de Rojas, nada ha añadido al original, que merezca alabanza, pero sí ha disminuído mucho su primitiva *vis cómica* (1).

(1) Para dar una prueba de lo exactamente que se ajusta, á veces, el francés al español, elegimos las palabras, que, en son de burlas, dirige el asendereado Don Lucas á los dos amantes, expresando al mismo tiempo su cólera:

ROJAS.

Pues dadla la mano al punto,
Que en esto me he de vengar;
Ella muy pobre, vos pobre,
No tendréis hora de paz.
El amor se acaba luego,
Nunca la necesidad:

Lo que son mujeres, y *Abre el ojo ó aviso á los solteros*, son comedias, á la verdad, menos ingeniosas, pero abundantes en sal ática, agudeza y conocimiento del corazón humano, y en cuya fina sátira se observa el verdadero carácter cómico con su tranquilidad imperturbable. Sin embargo, el mayor triunfo de Rojas, en este género dramático, es el alcanzado por él en la comedia titulada *Donde hay agravio no hay celos*. Júntanse en ella un argumento superior con su desarrollo, trazado con gran verdad de mano maestra, exacta deter-

Hoy, con el pan de la boda,
No buscaréis otro pan.
De mí os vengais esta noche,
Y mañana, á más tardar,
Cuando almorcéis, un requiebro;
Y en la mesa, en vez de pan,
Pongáis «una fe» al comer
Y «una constancia» al cenar,
Y pongáis en vez de gala
Un «buen amor» de Milán,
Una tela «de mi vida»
Aforrada en «me querrás»
Echaréis los dos de ver,
Cuál se ha vengado de cuál.

CORNEILLE.

Mariez vous sur l'heure et la prenez pour femme,
C'est par où je prétends me venguer de vous deux,
Elle, sans aucun bien; vous, pasablement gueux,
Allez, vous connaîtrez plus tôt qu'il vous ne semble
Quel diable de rien c'est que deux rien mis ensemble.
Dans la necessité, vous n'aurez point de paix,
L'amour finit bientôt, la pauvretè jamais.
A fin que tout vous semble aujourd'hui lis et roses,
J'aurais soin de la noce et paîrai toutes choses;
Mais vous verrez demain qu'on a peu de douceur
A diner de *ma vie*, á souper de *mon cœur*
Et qu'on est mal vêtu d'un drap de patiénce
Double de *foi* par tout et garni de *constance*.

minación de los caracteres y situaciones trazadas con acierto extraordinario para hacer resaltar el efecto cómico, y dispuesto todo de tal manera, que es difícil superarlo. Don Juan llega con su criado Sancho á Madrid para casarse con Inés, hija de Fernando de Rojas. Al dirigirse por la noche á la casa de su suegro, ve por casualidad un desconocido, que se descuelga de sus balcones. Este suceso le hace desconfiar de su novia, y desea, por tanto, antes de casarse con ella, informarse con certeza de la causa de este hecho. Como no conoce personalmente ni á su suegro ni á su novia, porque las relaciones que tiene con ellos provienen de tratos de familia, que se han celebrado desde lejos, le llena de confusión el dicho de su criado, de que ha enviado á Doña Inés su propio retrato en lugar del de Don Juan. Manda, pues, á Sancho que se vista de caballero, y que se haga pasar por el novio que se aguarda; él, al contrario, se disfraza de criado, creyendo que de este modo podrá averiguar si aquel desconocido es algún galán de su dama. El descubrimiento de este misterio no se hace aguardar largo tiempo: el desconocido, que había entrado en la habitación de Don Fernando, era Don Lope de Rojas, amante tiempo hacía de Doña Ana, hermana de Don Juan, á la cual visitaba en secreto, ha-

biendo sido sorprendido por el hermano de Don Juan, que había muerto á sus manos en la disputa que se había suscitado por este motivo. Don Lope se olvidó después de su antigua amada, y puso los ojos en Doña Inés. No encontrando en ésta correspondencia, sobornó á su doncella Beatriz, y, con su ayuda, entró de noche en su casa al llegar Don Juan á Madrid.

Cualquiera comprende, á primera vista, la habilidad extraordinaria con que se desenvuelve esta acción, y su índole especial, ocasionada á ofrecer las situaciones más interesantes y los contrastes cómicos más singulares. Primero, vemos á Don Juan vestido de criado; después, el conflicto en que lo pone su amor á Doña Inés y sus celos; luego, su deber de vengarse de Don Lope, seductor de su hermana y matador de su hermano; y, por último, á su criado en disfraz de caballero, y en la rara situación en que lo pone este disfraz. Pero si nos propusiéramos exponer todas las vicisitudes tan divertidas, todas las escenas tan interesantes y todos los momentos críticos, que el autor sabe hacer brotar de tan complicado enredo, ó indicarlo tan sólo ligeramente, necesitaríamos mucho mayor espacio del que disponemos con arreglo al plan de esta obra. El personaje del honrado Sancho, que, contra sus inclinaciones plebeyas, ha de

defender su honor de caballero, es de lo más ridículo que se ha presentado en la escena, y las ocasiones en que él, como presunto yerno de Don Fernando, ha de representar el papel de héroe contra el matador de su hermano, forman el contraste más gracioso con las expansiones naturales de su corazón, que le obligan á decir lo que siente, y forma una fuente inagotable de gracia y de ridículo.

Esta comedia se imitó también en Francia prontamente. Scarron lo intentó, y lo hizo en el año de 1645, aunque sea difícil encontrar algo bueno en su *Jodelet ou le Maître valet:* el desarrollo de la acción es el mismo del original, y, por esta circunstancia, la comedia francesa vale más que otras muchas; pero en su ejecución es muy inferior á la española. Cuando Rojas aparece osado é ingenioso, Scarron es pesado y torpe, y la gracia incomparable del primero se transforma, en la obra del segundo, en farsa grosera y repugnante (1).

(1) Lo probará un solo ejemplo. En español, el célebre monólogo de Sancho sobre el honor, es lo más sublime que ha producido la musa dramática; Scarron ha desfigurado este monólogo en la forma siguiente, en sentido diametralmente opuesto:

JODELET. (*Seul, en se curant les dents.*)

Soyez nettes, mes dents; l'honneur vous le commande,
Perdre les dents est tout le mal que j'appréhende.
L'ail ma foi, vaut mieux qu'un oignon;
Quand je trouve quelque mignon,

El temor de extendernos demasiado nos impide examinar otras muchas comedias de Rojas, por cuya razón nos limitamos á hacer breves indicaciones. Antes apuntamos la idea de que la comedia titulada *En Madrid y en una casa* no era suya, sino de Tirso de Molina. Fundábase principalmente esta sospecha en el estilo de la obra, que se asemeja mucho al del último poeta; pero nos vemos precisados á variar de opinión, porque un estudio más detenido de las obras de Rojas nos ha enseñado que hay muchas suyas, como, por ejemplo, *Lo que son mujeres*, *Don Diego de noche*, etc., que carecen del culteranismo que se encuentra en otras, y cuya dicción es natural y castiza. La comedia á que aludimos se distingue por un enredo tan ingenioso y desenvuelto tan magistralmente, que bajo este concepto puede

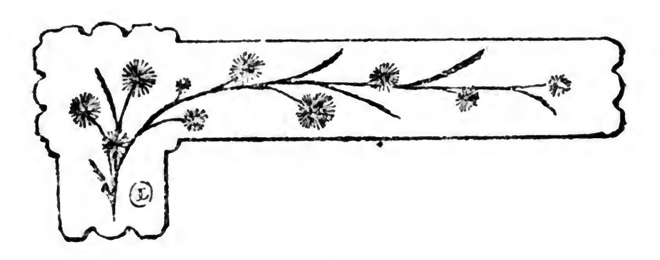
Sitôt qu'il sent l'ail que je mange,
Il fait une grimace étrange,
Et dit, la main sur le rognon:
Fi! cela n'est point honorable.
Que béni soyez-vous, seigneur,
Qui m'avez fait un misérable
Qui préfère l'ail à l'honneur.
Soyez nettes, mes dents, etc.
Quand je me mets à discourir
Que le corps enfin doit pourrir,
Le corps humaine où la prudence
Et le honneur font leur résidence,
Je me afflige jusq'au mourir.
Quoi! cinq doigts mis sur une face
Doivent-ils être un affront tel
Qu'il faille pour cela qu'on fasse
Appeler un homme en duel?
Soyez nettes, mes dents, etc.

igualarse á las mejores de Calderón. La heroína es una viuda joven, especie de dama duende, que se propone envolver en sus redes, y usando de la más refinada astucia, á un galán extranjero (1).

La de *Don Diego de noche* sobresale también por la misma causa (probablemente sacada de una novela del mismo título, de Salas Barbadillo: Madrid, 1623). El resorte principal dramático de esta obra es el amor de una dama por un hombre á quien no ha visto nunca, pero pintado por la fama con colores tan brillantes, que su imaginación le considera como el modelo de todas las perfecciones. *Obligados y ofendidos* y *No hay amigo para amigo*, son también otras dos comedias de Rojas de indisputable mérito relativo.

(1) *En Madrid y en una casa*, según consta de una alusión hecha en esta comedia, se escribió poco después de la muerte de Lope de Vega, quizás en el año de 1636. Acaso se pueda deducir también de aquí que Rojas usó de un lenguaje más sencillo en sus dramas primeros, y que sólo después empleó el estilo culto.—*(N. del A.)*

V., sobre la paternidad de esta comedia, la pág. XLI del *Catálogo razonado de las obras dramáticas del maestro Tirso de Molina*, de Hartzenbusch, de la Biblioteca de Autores Españoles.—*(N. del T.)*



CAPÍTULO XVI.

Agustín Moreto y Cabañas.—Sus obras serias.

Sobre la vida de este célebre poeta casi no ha llegado hasta nosotros noticia alguna auténtica. Se ha creído que Valencia era el lugar de su nacimiento, porque residieron allí familias de su mismo apellido; pero lo contradice el hecho que no hacen mención alguna de él los catálogos esmerados de escritores valencianos, en las grandes obras de Jimeno, Rodríguez y Fuster. En *El astrólogo fingido*, de Calderón, impreso en 1637, se habla ya de *El lindo Don Diego*, de Moreto, como de una comedia famosa: de manera que su nacimiento no puede ser anterior al primer tercio del siglo XVII. Se supone que en los primeros años de su vida hubo de residir en Madrid, y los últimos en Toledo. Como muchos otros dramáticos de su época, entró en su edad adulta en el estado eclesiástico: fué

capellán del cardenal Moscoso, y rector, nombrado por éste, del hospital del Refugio, consagrándose con tal celo á la práctica de sus deberes religiosos, que, no obstante los grandes aplausos que se prodigaban á sus comedias, renunció por completo á la poesía dramática (1). De la última comedia, que escribió, *Santa Rosa del Perú*, sólo son suyos los dos primeros actos, habiendo compuesto el tercero D. Pedro Francisco Lanini y Sagredo, con cuya colaboración había escrito antes otras muchas comedias (2). Moreto murió en Toledo en 28 de octubre de 1669, y fué enterrado en la parroquia de San Juan Bautista. En su testamento puso la extraña cláusula de que su cadáver había de inhumarse en un sepulcro ignominioso, en el Pradillo de los ajusticiados. Aunque se haya intentado deducir de esta circunstancia que tenía graves remordimientos de conciencia, no hay, sin embargo, datos suficientes para asegurar con certeza, sino antes bien para dudar, de que hubiese sido autor de la muerte del poeta Baltasar Elisio de Medinilla, celebrado por Lope de Vega.

La colección de las comedias de Moreto co-

(1) Antonio de Jesús María, *Crónica del cardenal Don Baltasar Moscoso:* Madrid, 1680 (1657?)

(2) Parte XXXVI de las *Comedias escritas por los mejores ingenios de España:* Madrid, 1671, pág. 1.ª

menzó á aparecer en 1654: primera parte de las comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña[1], Madrid, 1654, reimpresa después en Valencia en 1676. El segundo tomo también en 1676, y la verdadera tercera parte en 1703, una y otra en la misma Valencia[2].

Moreto no tenía esa imaginación é inventi-

(1) D. Luis Fernández-Guerra, colector de las comedias de Moreto en la Biblioteca de Autores Españoles, ha recogido muchos y curiosos datos acerca de la vida de este poeta, que amplían, corrigen y completan los escasos de que pudo disponer el Sr. Schack.—(*N. del T.*)

(2) Moreto se llama así en su testamento del año de 1669: «Yo D. Agustin Moreto y Cabana, Presbitero, vezino de esta ciudad de Toledo, hijo legitimo de Agustin Moreto y de Violante Cavana su muger, mis padres, difuntos, vezinos que fueron de la villa de Madrid, etc.» La cláusula relativa á su entierro, de que tanto se ha hablado, está concebida en estos términos: «Mando que difunto mi cuerpo sea sepultado en el Pradillo del Carmen, y me acompañe la Cruz, Cura y Clérigos de mi parroquia y la Hermandad de San Pedro, de adonde soy hermano y me haga los oficios, como lo acostumbra la dicha Hermandad con los demas hermanos.» (He leído una copia de este testamento en Toledo, de la Biblioteca de Gallardo, que había fallecido entonces.)

Después que Hartzenbusch, en su excelente edición de comedias escogidas de Tirso de Molina, ha probado que *El infanzón de Illescas*, nuevamente publicado, atribuído á Lope, es, en su opinión, de Tirso, la fama de Moreto decae sobremanera, habiéndose creído antes que *El valiente justiciero* era su mejor obra dramática; y, en efecto, en su plan, distribución de escenas y caracteres, es sólo una débil copia de la primera, y en sus rasgos aislados muy inferior al original.

va inagotable de Lope, Calderón, Tirso y Alarcón; faltábale, sin duda, esa fecundidad siempre perenne de fantasía, peculiar en tan supremo grado de aquellos poetas; pero, en su lugar, se distinguía por su gusto dramático depurado y sensato, y por la rara cualidad de saber arreglar y perfeccionar para la escena argumentos ya trazados. Conociendo él, sin duda, las dotes, de que carecía y su verdadera disposición poética, renunció á ganar fama de poeta original, y se dedicó á mejorar y pulimentar las obras dramáticas de otros poetas. Muchas de sus mejores comedias son imitaciones ó plagios de pensamientos y escenas aisladas, tomadas de otros, pudiendo compararse á mosáicos hechos con habilidad y limpieza. De la libertad, con que se apropiaba los bienes ajenos, puede servir de notable ejemplo la comedia titulada *La ocasión hace al ladrón*, porque no explota en ella una invención extraña, renovándola y mejorándola, sino reproduce, por lo menos, dos terceras partes de *La villana de Vallecas*, de Tirso, añadiendo de su propia cosecha otra tercera parte de versos, y alterando algo la disposición de las escenas. En otras obras, sin ajustarse enteramente á un modelo anterior, se apropia sólo en general un pensamiento de dramáticos anteriores, ó un plan trazado por otros, eligien-

do con crítica escrutadora lo que ha obtenido buen éxito en lo inventado antes, suprimiendo sus faltas, y pulimentando y perfeccionando todo el plan ajeno. A esta clase pertenecen algunas obras maestras de Moreto, dignas de ser calificadas entre las más notables creaciones del arte dramático, aunque se descubra desde luego el germen que les ha dado nacimiento, debiendo confesarse, que, si bien su idea fundamental dimana de una poesía más antigua, sin embargo, en su conjunto y en sus detalles existe por sí el drama más moderno, y son tales las mejoras que recibe la composición y el desenvolvimiento de sus partes aisladas, y tan delicadas y perfectas, que sería propio de un pedante censurar al poeta por haber espigado en mies ajena. Si Moreto se hubiese contenido dentro de estos límites, ¡cuántas más obras notables no hubiese dejado á la posteridad! Pero se dejó arrastrar por esa propensión general de los dramáticos españoles, de escribir mucho y variado, y de aquí que compusiese crecido número de comedias medianas y malas, costando trabajo creer que haya sido su autor el ingenioso poeta, á quien se deben *El desdén con el desdén* y *El valiente justiciero.* Justo es, por tanto, afirmar, que las obras de Moreto parecen escritas por dos autores completamente diversos, á saber: el uno,

un poeta de raras prendas y de depurado gusto literario, aunque no enteramente original; y el otro, un fabricante de comedias, que en nada se distingue del vulgo de los escritores dramáticos. Este doble aspecto, que, sin duda, causa extrañeza á primera vista, se nota también en algunos otros poetas dramáticos españoles, pudiendo acaso explicarse por la presunción, de que las pretensiones incesantes de los empresarios de teatros inducía hasta á hombres de talento á convertir su arte en tráfico mercantil.

El lenguaje de Moreto es, en sus mejores obras, rico y castizo, aunque carezca de esa frescura y espontaneidad que tanto nos maravilla en algunos de sus predecesores y coetáneos, y aunque no esté libre de algún rebuscamiento. En sus comedias inferiores en mérito se hace visible como cierta debilidad y cansancio, así en su composición y pensamientos, como en su dicción dramática.

Es difícil exponer en toda su extensión lo mucho que Moreto tomó de otros poetas. Ya indicamos antes los casos en que había trazado sus obras, ajustándose á otras más antiguas que existen y nos son conocidas, siendo lógico deducir de esto, que hizo lo mismo con algunas otras comedias, hoy raras, ó que se han perdido por completo.

La más famosa de las composiciones trágicas de nuestro autor es, desde hace tiempo, *El valiente justiciero*, que puede clasificarse entre las más celebradas de todo el teatro español. No es posible, con los datos de que disponemos, averiguar hasta qué punto, siguiendo su costumbre, utilizó Moreto trabajos dramáticos ajenos. Hay una tradición que sostiene, que *El justiciero* es una imitación exacta de *El infanzón de Illescas*, de Lope de Vega, comedia, en verdad, que no ha llegado á nuestras manos, y, sin embargo, los lectores de este libro (tomo III de esta HISTORIA, pág. 39) pueden comparar por sí la brillante escena de la obra de Moreto con la de *Los novios de Hornachuelos*, de Lope, que le ha servido de modelo. Pero dejando á un lado la cuestión de la originalidad, es indudable que ha de admirarse en la obra de nuestro poeta su enérgica pintura de caracteres y su vigorosa representación de la Edad Media española.

Indicaremos, pues, su argumento con alguna prolijidad. Don Tello García, rico-hombre orgulloso y tiránico, ha seducido á Doña Leonor, dama noble, aunque pobre, bajo promesa de casamiento, pero á quien rechaza siempre después con menosprecio, cuando se le recuerda. En las primeras escenas del drama asisti-

mos á las fiestas, con que Don Rodrigo, vasallo de Don Tello, celebra su casamiento con la bella Doña María. Don Tello es uno de los invitados á estas bodas, en las cuales se halla también Leonor; pero mientras todos se abandonan al júbilo y á la alegría, y Don Rodrigo manifiesta su gratitud á su noble huésped, por el honor que le dispensa, entran en la casa armados los servidores de Don Tello y roban á la novia.

La visita del libertino y violento Don Tello, no tenía otro objeto que traer á sus manos, por la fuerza, á la mísera desposada, de quien se había enamorado hacía largo tiempo. Rodrigo intenta resistir sin resultado á los raptores, que se alejan con su víctima, dejando al novio entregado á una rabia impotente. Leonor intenta consolarlo, induciéndolo á acudir al Rey Don Pedro, que le hará justicia. En este momento se ven pasar unos caballeros delante de la casa. Es el mismo Rey, que persigue á su hermano Enrique de Trastamara; al pasar por allí cae en tierra con su caballo; Rodrigo, que no lo conoce, le ayuda á levantarse, y pronto entablan ambos un diálogo. El Rey pregunta cuya es la posesión en que se encuentra, averiguando que es de Don Tello, y, después, siguiendo la conversación, que es un grande orgulloso y rebelde á la Corona, y la

infamia cometida con Leonor y Don Rodrigo, y se obliga á dar satisfacción á ambos, porque su posición al lado de Don Pedro *el Justiciero* es de alguna importancia.

Mientras tanto, los criados de Don Tello se han llevado á la infeliz María al castillo del tirano rico-hombre. La desdichada opone á todas las tentativas de seducción de su raptor el orgullo de su inocencia. Mientras Don Tello se empeña en rendirla á sus deseos, ya con súplicas, ya con amenazas, se le anuncia la llegada de un caminante, que pide hospitalidad. El Rey se presenta disfrazado, siguiendo una escena admirable, en que se hacen resaltar los caracteres de ambos personajes de la manera más gráfica. Don Pedro es testigo de la arrogancia licenciosa de Don Tello, de la falta de respeto con que habla del Rey, y de los crueles sarcasmos, con que trata á la engañada Leonor. Sin embargo, reprime su cólera, y se despide sin darse á conocer. Las primeras escenas del acto segundo nos muestran al Rey, ocupado en el despacho de los asuntos de su reino, y administrando justicia. Rodrigo se presenta para pedírsela, pero se queda sorprendido y como anonadado, al conocer que es el Rey en persona el mismo, á quien había considerado como un individuo de su séquito. Don Pedro oye de nuevo sus

quejas, le promete satisfacerlas, y expresa al mismo tiempo su admiración de que Don Rodrigo no se haya vengado personalmente del raptor de su novia. Doña Leonor acude también al Rey, que le promete asimismo pronta justicia. Don Tello ha venido, mientras tanto, con numeroso séquito. A la puerta de la cámara real se le anuncia, que á él sólo se le permite la entrada, por cuya razón se ve obligado á despedir su acompañamiento. Un cortesano le dice que espere hasta que el Rey pueda recibirlo. Descontento de esta recepción, intenta alejarse de allí; pero las puertas se cierran y se lo impiden. Todos estos hechos, y además la presencia de Leonor, á la que ve salir del aposento del Rey, inquietan su ánimo, y apenas puede ocultar su desasosiego, á pesar de sus palabras orgullosas. Su confusión es completa, cuando ve entrar al Rey, y reconoce en él al caminante, ante quien mostró tanta arrogancia. Don Pedro finge no reparar en él siquiera, y lee tranquilamente ciertos papeles. El rico-hombre se aproxima á él temeroso, é intenta arrojarse á sus pies; pero el Rey lo mira con desprecio y continúa leyendo. Don Tello balbucea que ha venido, llamado por orden del Rey; Don Pedro le pregunta quién es, pero no escucha su respuesta. El rico-hombre hace entonces otra

tentativa para huir; Don Pedro, con voz de trueno, le dice ¡quedaos! y él pronuncia tembloroso algunas palabras para disculparse.

REY.

Quien no me tiene temor,
¿Cómo se turbó á mi vista?

DON TELLO.

Yo no me turbo.

REY.

(*Ap.*) (Yo haré que os turbéis.) Llegad.

DON TELLO.

A vuestros pies, gran señor...
El guante se os ha caído.

REY.

¿Qué decis?

DON TELLO.

Que yo he venido...

REY.

¿Dúdolo yo?

DON TELLO.

Si es favor,
Cuando á besaros la mano
Vengo, que el guante perdáis...

REY.

¿Qué decis? ¿No me le dais?

DON TELLO.

Tomad.

REY.

Para ser tan vano,
¿Os turbáis? ¿Qué os embaraza?

DON TELLO.

El guante. (*Dale el sombrero por el guante.*)

REY.

Este es sombrero,
Y yo de vos no le quiero
Sin la cabeza.

. . . .

En fin, ¿vos sois en la villa
Quien al mismo Rey no da
Dentro de su casa silla;
El rico-hombre de Alcalá,
Que es más que el Rey en Castilla?
¿Vos sois aquél que imagina
Que cualquiera ley es vana?
Sólo la de Dios es dina;
Mas quien no guarda la humana,
No obedece la divina.
¿Vos quien, como llegué á vello,
Partís mi cetro entre dos,
Pues nunca mi firma ó sello
Se obedece, sin que vos
Deis licencia para ello?

¿Vos, quien vive tan en sí
Que su gusto es ley, y al vellas,
No hay honor seguro aquí
En casadas ni en doncellas?
Esto ¡lo aprendéis de mí!
Pues entended que el valor
Sobra en el brazo del Rey,
Pues sin ira ni rigor
Corta, para dar temor,
Con la espada de la ley.
Y si vuestra demasía
Piensa que hará oposición
A su impulso, mal se fía;
Que al herir de la razón
No resiste la osadía.
Para el Rey nadie es valiente,
Ni á su espada la malicia
Logra defensa que intente,
Que el golpe de la justicia
No se ve hasta que se siente.
Esto sabed, ya que no
Os lo ha enseñado la ley,
Que vuestro error despreció,
Porque después de ser Rey,
Soy el rey Don Pedro yo.
Y si á la alteza pudiera
Quitar el violento efecto,
Cuyo respeto os altera,
Mi persona en vos hiciera
Lo mismo que mi respeto.
Pero ya que desnudar
No me puedo el sér de Rey,

Por llegároslo á mostrar,
Y que os he de castigar
Con el brazo de la ley,
Yo os dejaré tan mi amigo,
Que no darme cuchilladas
Queráis; y si lo consigo,
A cuenta de este castigo
Tomad estas cabezadas.
(*Dale contra un poste y vase.*)

Muchas veces hemos sido testigo en los teatros españoles del efecto extraordinario que produce la representación de esta escena.

Don Tello se retira lleno de horror y de vergüenza. Acércase á él Don Gutierre, consejero del Rey, acompañado de Leonor y de Doña María, exhortándole á replicar á las acusaciones que formulan contra él. Don Tello confiesa que son verdaderos los cargos que se le hacen, pero cree, sin embargo, inspirado por su antiguo orgullo, que un hombre de su importancia no puede ser castigado por tan ligeras faltas. En este momento se presenta Rodrigo, que, desde su entrevista con el Rey, sólo respira venganza; acomete á Don Tello y comienzan á pelear. Don Pedro acude al ruido desde su gabinete, y manda que prendan á los dos, como á reos de lesa majestad, por haber desenvainado las espadas en su palacio. Doblégase al fin el orgullo de Don Tello: viendo cerca

la muerte, confiesa á Doña Leonor que ha sido injusto con ella, y que está pronto á reparar su injusticia. Leonor y María se arrojan entonces á los pies del Rey para pedirle el perdón de los dos reos; pero Don Pedro les contesta que se ha pronunciado ya la sentencia y que es inapelable. Don Tello oye su sentencia de muerte; pero Don Pedro, no contento con castigarlo como Rey, con sujeción á las leyes, quiere demostrarle también su superioridad como caballero y como hombre, y hace que le abran la prisión, en que Don Tello espera la ejecución de su suplicio. Es de noche: el Rey entra disfrazado y variando la voz, y dice al preso que ha venido para libertarlo. Don Tello, entre sospechoso y alegre, acoge la proposición del Rey; éste le presenta una espada para defenderse, y se separa de él, prometiéndole volver. Poco después entra por otra puerta, y, alterando de nuevo su voz, insulta á Don Tello que no reconoce á su libertador. Sacan las espadas; la victoria permanece largo tiempo indecisa, hasta que al fin es desarmado Don Tello. Don Pedro le excita á empuñar de nuevo su espada; pero el vencido observa que ha sido herido en el brazo y que es más fuerte su adversario. En este momento se presentan criados con antorchas; Don Tello conoce al Rey, y exclama:

¡Cielos! ¿Qué es esto?

REY.

El rico-hombre de Alcalá
A los pies del rey Don Pedro.

DON TELLO.

¿Vos sois, señor?

REY.

Sí, Don Tello;
Que lo que tú deseabas
Te he mostrado cuerpo á cuerpo
Parando tu vanidad,
Porque veas que eres menos
Que el clérigo y el cantor
Que maté, acaso riñendo
Con más aliento que tú,
Para que sepas que puedo
Hacer hombre con la espada
Lo que Rey con el respeto.

DON TELLO.

Yo lo confieso.

REY.

Pues ya
Que por mi amistad te venzo,
Y sabes que te vencí
En tu casa por modesto,
Y por Rey en mi palacio,
Y en estos tres vencimientos

Me has admirado piadoso
Y valiente y justiciero,
Vete, pues te dejo libre,
De Castilla y de mis reinos;
Porque si en ellos te prenden
Has de morir sin remedio:
Porque si aquí te perdono,
Allá, como Rey, no puedo;
Que aquí obra mi bizarría
Y allí ha de obrar mi Consejo.
Allá la ley te condena,
Y aquí te absuelve mi aliento;
Aquí puedo ser bizarro,
Y allí he de ser justiciero;
Allá he de ser tu enemigo,
Y aquí ser tu amigo quiero;
Que allá no podré dejar
De ser Rey, como aquí puedo;
Porque para que riñeses
Sin ventaja cuerpo á cuerpo,
Me quité la alteza, y sólo
Vine como caballero.

Don Tello sale, pues, desterrado, pero el Rey se pone también en camino para llegar á su palacio antes de romper el día. El poeta ha intercalado aquí una escena extraña, pero muy conforme con las tradiciones que corrían acerca del Rey Don Pedro. Ya en otra escena anterior se presenta el Rey, perseguido por apariciones, y en el instante en que pasa delante

de la capilla de Santo Domingo, se le presenta un fantasma.

REY.

.... ¿Qué veo?
Sombra ó fantasma, ¿qué quieres?

SOMBRA.

Llega, si quieres saberlo,
Y en el brocal de este pozo,
Que está arrimado á este templo
(Venerable como humilde,
Glorioso como pequeño,
Por haberlo edificado
Santo Domingo, asistiendo
El seráfico Francisco
En su fábrica), podemos
Sentarnos.

REY.

Viene ya el día,
Y detenerme no puedo.

SOMBRA.

Siéntate, que eso es temor.

REY.

Por desmentirte me siento.
Ya estoy sentado; prosigue.

SOMBRA.

¿Conócesme?

REY.

Estás tan feo,
Que no me acuerdo, si no eres
Demonio que persiguiendo
Me estás.

SOMBRA.

No, vuelve á sentarte.

REY.

Sí haré.

SOMBRA.

Yo, Nerón soberbio,
Soy el clérigo á quien distes
De puñaladas.

REY.

¡Yo!

SOMBRA.

Es cierto.

REY.

Mas anduviste atrevido;
Y aunque fué justo tu celo,
Ni á mí, Rey, me respetastes,
Ni era tuyo aquel empeño.

SOMBRA.

Es verdad; mas te amenaza
Con el mismo fin el cielo

Con este agudo puñal,
(*Quítale el puñal á Don Pedro.*)
Con el cual tu hermano mesmo
De tus ciegos precipicios
Dará á Castilla escarmiento.

REY.

¿A mí mi hermano? ¡Qué dices!
Suelta el puñal.

SOMBRA.

Ya le suelto.
(*Deja caer el puñal, y queda clavado en el tablado.*)

REY.

Si te pudiera matar
Otra vez, te hubiera muerto.

SOMBRA.

Día de Santo Domingo
Me mataste.

REY.

Y ¿qué es tu intento?

SOMBRA.

Advertirte que Dios manda
Que fundes aquí un convento,
Donde en vírgenes le pagues
Lo que le hurtaste en desprecios.
Clausuras honren clausuras.
¿Prométeslo?

REY.

Sí, prometo.
¿Quieres otra cosa?

SOMBRA.

No.

. . . .

Y dame agora la mano
En señal del cumplimiento.

REY.

Sí doy; pero suelta, suelta;
Que me abrasas, vive el cielo.

SOMBRA.

Este es el fuego que paso,
De donde salir espero
Cuando la fábrica acabes.

El fantasma desaparece, y el Rey se aleja para volver á su palacio. En el mismo instante aparece Don Enrique de Trastamara, á quien Don Pedro ha perdonado, para echarse á sus pies y acabar la reconciliación entre ambos. Ve el puñal que está clavado en tierra, reconoce el arma favorita de su hermano y se alegra al llevársela, exclamando:

No sé qué alborozo siento,
Que de este puñal presumo
Que han de resultar mis premios.

Se nota que estas palabras aluden á la muer-

te futura de Don Pedro á manos de su hermano. La escena siguiente es idéntica á otra de *El médico de su honra*, de Calderón, é imitada de ella, puesto que la primera es posterior á ésta. Don Pedro, al entrar Don Enrique con el puñal, siente un horror indecible que no puede disimular; le acomete una especie de locura, y expresa con palabras claras el terrible presentimiento que lo preocupa; después dominándose, levanta á su hermano y lo estrecha en sus brazos. Mientras tanto el fugitivo Don Tello cae en manos de la servidumbre del Infante. Lo traen á la presencia del Rey, y ordena la ejecución de la sentencia de muerte; pero el conde de Trastamara obtiene su gracia, alcanzándose después la de Don Rodrigo con menos trabajo, abrazando á su querida Doña María y casándose Don Tello con Doña Leonor.

Innecesario parece, después de este análisis, empeñarse en señalar con más detenimiento las bellezas incomparables de esta composición. Sólo nos descontenta algo su desenlace, pareciéndonos que la índole del argumento y el carácter de sus personajes exigen en este drama un fin trágico. La figura de Don Pedro es, sin disputa alguna, lo más brillante de esta comedia; porque si bien es cierto que antes se había presentado en el teatro con mucho

acierto por los dramáticos anteriores, no lo es menos que en esta parte ha aventajado á todos Moreto. «Todos los detálles de este personaje, dice L. Viel-Castell, son de una profundidad y perfección tal, que, cuanto más se consideran, parecen más evidentes. El genio de Moreto, por decirlo así, ha resuelto el problema histórico, que ofrecían los juicios contradictorios de los cronistas y de los poetas al tratar de este Soberano, porque en *El inflexible justiciero* nos hace ver también al tirano sanguinario é implacable. En el rencor, mostrado por Don Pedro contra las sublevaciones de sus hermanos y de aquella inquieta nobleza; en los castigos que aplica con frecuencia; en los arranques despóticos, que se muestran no obstante su amor á la justicia; en los violentos arrebatos de su ira, que estalla al menor pretexto; en la dureza y la acritud de su carácter, templado á veces por su afectada conducta, caballeresca y galante, presiéntese ya lo que ha de ser después, cuando nuevas provocaciones han de excitarlo y ofrecerlo tal como era. Ya no le son extraños los crímenes; ya ha derramado sangre inocente, y ya le asedian supersticiosos temores, aunque su orgullo sea inaccesible á cualquiera otro motivo de miedo. Esta es una de esas composiciones de un trágico sublime, de pensamientos que recuerdan á

Shakespeare, y que muestran á este gran poeta á la vez como historiador, como moralista, y casi me atrevo á decir como á hombre de Estado, como si, al llegar á cierta altura, se aproximasen todas las grandes facultades del espíritu y se confundieran unas con otras.»

Al parecer, Moreto apuró toda su energía trágica en esta única obra; por lo menos ninguno de los demás dramas suyos serios puede compararse con ella bajo este aspecto. Sin embargo, merece alguna atención la comedia titulada *Cómo se vengan los nobles*, imitación de *El testimonio vengado*, de Lope. Ya la obra de éste (fundada en un suceso de la historia antigua del reino de Navarra y en la acusación que hacen tres príncipes, impulsados por el odio, del crimen de adulterio de su madre), contiene grandes bellezas y excede en la pintura de caracteres, pero es muy defectuosa en el trazado del plan. Nuestro poeta, á la verdad, ha suprimido esta falta con su buen gusto natural, llenando las lagunas que se notan en la obra de su antecesor, y pudiendo considerarse su trabajo como la perfección y pulimento de la idea primitiva de Lope.

Si examinamos ahora las demás comedias de esta clase de Moreto, vemos defraudadas nuestras esperanzas, si para fomentarlas nos fiamos del mérito indisputable de la de *El Jus-*

ticiero. *La negra por el honor* es una novela extraña, llena de inverosimilitudes repugnantes, que se atribuiría más bien á Montalbán ó á Mira de Mescua, si no se supiera con seguridad que su autor es Moreto: una dama, perseguida por un caballero con propósitos deshonrosos, inventa, para guardarse de él, poner en su lugar un paje disfrazado de mujer, vistiéndose ella misma de hombre, y tiznándose el rostro para parecer un negro y andar libremente por el mundo de esta manera. No merecen igual calificación las tituladas *Sin honra no hay valentía*, *El secreto entre dos amigos* y *La misma conciencia acusa*: distínguense en ellas algunas situaciones dramáticas felices y muchas escenas de efecto, aunque en su conjunto apenas se eleven sobre otras obras medianas del teatro español. En *Las travesuras de Pantoja* (cuya primera parte se conserva tan sólo), se representan las locuras de un estudiante lleno de arrogancia, con alguna gracia, pero adolece de escasa trabazón en sus escenas aisladas. En *La cena del rey Baltasar* se presenta, en forma dramática, la narración del profeta Daniel, fundamento de uno de los autos mejores de Calderón, pero sin rasgos brillantes que la recomienden.

En las comedias religiosas desciende Moreto de la perfección, que imprimió Calderón en

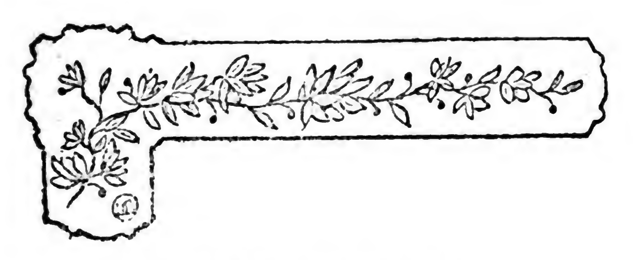
este género, al estado informe del mismo, que se nota en muchas de la misma especie de Lope de Vega y aun en las de Mira de Mescua, siendo extraño que un escritor como éste, que se muestra en otras obras suyas tan juicioso, tan instruído, de tan buen gusto y tan conocedor de su arte, nos ofrezca aquí sólo materiales groseros y mal trabajados, como si ignorase por completo las exigencias de la composición dramática. *Los siete durmientes* y *San Franco de Sena* ostentan sólo esas extravagancias incomprensibles y esos delirios, indicados ya por nosotros en diversas ocasiones, al tratar de las comedias de esta clase de los poetas á que aludimos, pero sin el ingenio que á veces se observa en las mismas, juntamente con los mayores absurdos. El primero de estos dramas nos ofrece la historia de *Los siete durmientes*. La heroína, al aparecérsele el Hijo de Dios mientras sacrifica á los dioses, abjura de sus creencias y recibe el anillo nupcial del Divino mensajero. Después, cuando debía casarse con el general Dionisio, obedeciendo las órdenes del emperador Decio, declara públicamente que, habiendo celebrado ya más santos desposorios, le es imposible casarse de nuevo; siendo tanta su elocuencia, que convierte al mismo Dionisio al cristianismo, como éste, por su parte, lo hace con sus seis

hermanos. El Emperador, fuera de sí de ira, manda que los siete hermanos sean encerrados en una caverna para que mueran allí de hambre. En el último acto, muchos siglos después, se abre esa caverna, despiertan los hermanos del milagroso sueño en que han vivido tan largo tiempo, se encaminan á Éfeso y encuentran allí otra raza humana, y la cruz del Salvador implantada en los templos de los dioses. Este argumento, aunque de índole poco dramática, podía haber recibido una forma agradable si lo exornaran las galas de una imaginación fecunda; pero Moreto lo desenvuelve sin fantasía y sin ingenio. En *San Franco de Sena* (debiera titularse *San Franco de Grotti*, porque su argumento está fundado en la vida de este santo, como consta en el *Speculum Carmelitan. p. Danielem a Virgine Mariae*, Antuerpiæ, 1680: tomo II, p. 2.ª, págs. 798 y siguientes), encontramos una comedia de santos tan rara y desatinada, como las que más lo fueron algunas de las llevadas á la escena. Si no estuviésemos enterados de la singular cultura de aquella época, no podríamos comprender que el mismo público, capaz de saborear la gracia y las bellezas de *El desdén con el desdén*, tolerase situaciones dramáticas tan repugnantes como las que en aquel drama se presentan, ni tampoco que el autor de aquella co-

media, de mérito tan sobresaliente, propinase á sus espectadores tan grosero espectáculo. Más sorprendente es todavía que, en un período en que el teatro español había alcanzado tanta perfección, se ofreciesen sin temor alguno, y en los dramas religiosos, las más groseras indecencias, descritas con los colores más repugnantes, aunque en su desenlace se celebrara el triunfo de la fe sobre el pecado. El héroe de nuestra comedia es un libertino, siempre prorrumpiendo en blasfemias y en maldiciones contra todos los santos; entregado noche y día al juego, al vino y á las mujeres, ó á recorrer con otros perdidos los calles de Sena, cometiendo todo linaje de excesos. Mata al novio de una doncella, en quien ha puesto sus ojos, y se lleva consigo á esa mujer, no menos corrompida, alistándose en una expedición guerrera que emprenden los seneses contra Orvieto. La vida del campamento ofrece ancho campo á sus delitos, y los adulterios, las venganzas y los crímenes de todas clases se suceden unos á otros. Una noche, en el campamento, no sólo pierde al juego su dinero, sino también los vestidos que lo cubren; no quedándole ya nada, se lleva la mano á los ojos colérico, y dice:

Tengo los ojos,
Y los juego en lo mismo; que descreo
De quien los hizo para tal empleo.

En el mismo instante siente un dolor agudo; arden sus pupilas, y se encuentra en tinieblas sin conocer á ninguno de los circunstantes. Su conversión comienza desde entonces: oye una voz celestial que lo exhorta al arrepentimiento, y cae en tierra contrito y anonadado. En el último acto se transforma en ermitaño en un desierto, entregado por completo á la expiación y á los ejercicios piadosos. Su antigua amada, descontenta de la mudanza de su amante, ha entrado en una banda de ladrones, y cerca de aquél prosigue su vida licenciosa. Pero la conversión de ésta se verifica á su vez, puesto que su ángel de la guarda, por una ocurrencia singular del poeta, se junta también con la banda de ladrones, vestido como ellos, y la exhorta y persuade de tal suerte, que, arrepentida y llorosa, se consagra á hacer penitencia en una celda inmediata á la de San Franco. Hasta en su última obra, *Santa Rosa del Perú* (historia maravillosa de Santa Rosa de Lima, en forma dramática, *vit. s. Rosæ virginis auct. Leon. Hansen*, *act. sanct.* 26 *Aug.*, págs. 902 y siguientes), se contentó Moreto con formar un centón, sin arte ni ingenio, de muchos hechos sagrados y profanos, y sin otro enlace entre sí que su relación con la vida de la santa, en cuyo loor se escribió la comedia.



CAPÍTULO XVII.

Comedias de Moreto.

Cuando se examinan las comedias de Moreto, aparece á nuestros ojos como otro poeta completamente distinto. Para este género dramático tenía verdadera vocación, y de las obras suyas de esta clase proviene, en gran parte, su fama. Si en el mayor número de sus demás composiciones se nos ofrece de manera, por los motivos ya indicados, que es muy difícil determinar su personalidad dramática, en la comedia propiamente dicha, al contrario, su fisonomía es muy notable y característica. Innegable es que también en este terreno utilizó mucho los trabajos de otros, pero casi siempre los mejoró tan radicalmente, que entre sus manos se transforman en algo de todo punto nuevo. La cualidad, que lo caracteriza con ventaja suya entre todos los demás poetas dramáticos españoles, es el cuidado

con que traza los caracteres, la verdad de su pintura de costumbres, la gracia con que sabe censurar las ridiculeces humanas, y su *vis cómica* en la exposición de hechos y situaciones divertidas. El argumento de sus comedias es, por lo general, menos complicado que las de Calderón, y su enredo no movido por tanto resorte; pero con medios más sencillos sabe inspirar no menos interés desde el principio hasta el fin. Su diálogo es ingenioso y sazonado con verdadera sal ática; sus personajes, á la verdad, son con frecuencia caricaturas, pero sacados con extraordinaria exactitud é inmediatamente de la vida real, y, á pesar de los rasgos algo toscos de su pincel, tan atractivos y graciosos, que ni aun el gusto más delicado encuentra en ellos nada que le repugne.

El lindo Don Diego es una de las mejores *comedias de figurón*, especie dramática, que en la segunda mitad del siglo XVII comenzó á ser muy popular. Don Diego, personaje al cual se debe que esta comedia pertenezca á la clase indicada, es un señor joven y elegante, que viene de provincias á Madrid para casarse con una rica heredera. Hombre naturalmente distinguido é infatuado por su hermosura y amabilidad, no sólo se hace insoportable á la dama cuya mano pretende, y enamorada además de otro galán, sino que ofende también á su

suegro que, por razones de familia, desea vivamente la celebración del casamiento, y que tiene grande empeño en que esto se haga cuanto antes, á pesar de conocer las ridiculeces de Don Diego y la resistencia de su hija. Los proyectos del pretendiente se ven frustrados al cabo, porque su vanidad le induce á caer en un lazo, que le ha preparado un servidor de su rival. Este criado, el gracioso de la comedia, le dice que ha inspirado una viva pasión á una señora principal, y le lleva á una casa en donde le recibe una señora mny engalanada y de ridículos atavíos, que, en realidad, no es otra cosa que una señora del primero que llega. Esta escena contiene una sátira muy divertida de las modas usadas entonces. La nueva conquista trastorna por completo la cabeza del majadero Don Diego, el cual ni siquiera aduce ya un pretexto plausible para romper su antiguo compromiso; su futuro suegro, ofendido de su conducta, accede, por último, á consentir el casamiento de su hija con el rival de Don Diego, y este fatuo y presumido amante, al conocer la burla de que ha sido objeto, regresa á provincias avergonzado y sin conseguir su propósito.

El enredo de la comedia *Trampa adelante* es también muy ingenioso y divertido. Don Juan de Lara, caballero principal, pero poco favo-

recido de bienes de fortuna, inspira un amor entusiasta á una viuda joven y rica, sin corresponderla, por su parte, por estar enamorado de otra dama. Ocúrrese entonces al criado de Don Juan explotar esta circunstancia, para sacar á su amo de la situación apurada en que le pone su pobreza. Ejecuta su plan con el mayor misterio, temiendo la oposición de su señor; pero se ingenia, sin embargo, con astucia para hacer creer á la viuda que es correspondida su pasión amorosa. La enamorada dama proporciona el dinero necesario para que la habitación de Don Juan, no sólo se amueble con decencia, sino hasta con lujo, y á éste se le engaña pretextando que ese dinero lo han dado á crédito usureros y mercaderes. El sagaz criado se ve en la precisión de emplear toda su maña para que no se descubran sus tramas; y para llevarlas hasta el fin, se esfuerza á todo trance en preparar una entrevista entre su señor y su bienhechora, y pretextando, ya un motivo, y otro, cuando la viuda extraña la reserva de su amante en visitarla, trabaja cuanto puede en desvanecer los recelos de la novia verdadera de Don Juan y en ocultar á éste el enredo, en que juega, sin saberlo, un papel tan importante. Este gracioso protagonista de la comedia, es uno de los más notables y divertidos de los infinitos de su clase que existen en el tea-

tro español, y todas las escenas en que se presenta son de un cómico incomparable. El desenlace de esta pieza, que se presiente ya desde el principio, es que la engañada viuda se consuela casándose con un amante desdeñado por ella, y todos se quedan satisfechos y contentos.

En la titulada *De fuera vendrá quien de casa nos echará*, se observa al principio una imitación de *El acero de Madrid*, de Lope de Vega, y en su argumento otra de la comedia del mismo, *De cuándo acá nos vino*. Dos jóvenes caballeros, que regresan de las campañas de Flandes, han perdido al juego toda su fortuna. Acuérdanse en este apuro de una carta de recomendación, que les ha proporcionado uno de sus compañeros del ejército para una hermana de éste, viuda rica y domiciliada en Madrid. En vez de esta carta, que contenía sólo los lugares comunes usados en tales casos, escriben ellos otra muy eficaz y la llevan á su destino. La viuda, vieja y coqueta, los acoge con el mayor agrado, ofreciéndoles su propia casa mientras residan en Madrid, oferta que, como se puede suponer, aceptan ellos con los brazos abiertos. Apenas toman posesión de su nuevo domicilio los dos amigos, uno de ellos contrae relaciones amorosas con una sobrina de la viuda, á quien ésta cela con el mayor cui-

dado. Un suceso imprevisto amenaza entonces su dicha. La vieja se enamora del joven galán, y le declara sin vacilar su pensamiento, no atreviéndose él á quitarla toda esperanza, temeroso de que en su despecho lo eche de su casa. Por último, le propone en toda regla casarse con ella. Para evitar este conflicto, sin indisponerse con la dama, le descubre con el mayor misterio que él es sobrino suyo, hijo de un hermano de la dama, casado en secreto con una señora flamenca; pero la coqueta, en vez de renunciar á su plan, se prepara á conseguir la dispensa necesaria para su matrimonio, y abruma entre tanto con caricias á su fingido sobrino. Este desdichado se encuentra entonces entre dos fuegos: el de las persecuciones de la tía y el de los celos de la sobrina. En vano intenta alejar de sí las bodas que le amenazan, empleando diversas estratagemas; en vano se hace insoportable á la vieja loca, porque el momento terrible se acerca á paso rápido. La llegada imprevista del hermano de la viuda termina al cabo este enredo; el viejo soldado, cuando descubre el juego, se llena al principio de extremada ira, pero acaba por ablandarse, y concede la mano de su sobrina al aventurero que se ha introducido en su casa de un modo tan extraño.

La superioridad de esta comedia no consiste

tanto en la intriga, cuanto en la ingeniosa pintura de los caracteres, aunque á veces éstos degeneran más de lo necesario en caricaturas burlescas. Hay, en particular, dos personajes subalternos, un pedante, doctor en Derecho, que cita á cada ocasión textos legales latinos, y un loco enamorado que se declara á todas las señoras que encuentra, y que recibe siempre calabazas, descritos con una *vis cómica* incomparable y una gracia extraordinaria. Notable es también, por su índole característica, la escena en que un mercader de artículos de novedad, ó más bien un charlatán, reune á su rededor muchos curiosos en las gradas de la iglesia de San Felipe contando las fábulas más absurdas, á las cuales da fe su auditorio como si fuesen verdades del Evangelio.

En *La ocasión hace al ladrón* ha conservado Moreto, como dijimos ya, y literalmente, una gran parte de *La villana de Vallecas*, de Tirso, procurando mejorar la obra de su predecesor, descartando de ella muchas inverosimilitudes, y abreviando algunas escenas; pero cometió una gran falta, en lo esencial, suprimiendo el personaje de la aldeana. Creyó que la comedia ganaría en verosimilitud, disfrazándose Violante de estudiante para no ser conocida de su galán y de su hermano; también pensó, sin duda, que no era acertado que la valenciana

oyese las declaraciones de amor de Don Juan y las del mozo de labor; pero no observó que de estas faltas surgen bellezas, á las cuales no sustituyen otras equivalentes. En efecto, *La villana de Vallecas*, con todos sus defectos de plan y de economía dramática, es siempre una comedia encantadora en alto grado, llena de todas las gracias del idilio, y notabilísima por la causticidad de sus sátiras; y, por el contrario, *La ocasión hace al ladrón*, á pesar de sus correcciones, no pasa de ser una comedia mediana y vulgar.

El enredo de *No puede ser guardar á una mujer*, es en todo una imitación de *El mayor imposible*, de Lope; sólo que la acción, en vez de ser entre cortesanos, es ejecutada por individuos de la clase media. Habiendo indicado en su lugar el argumento de la obra de Lope, no nos detendremos ahora en hacer el análisis de la de Moreto, pareciéndonos ésta muy inferior á su modelo en gracia y en colorido poético.

En *El parecido en la corte* ha tenido presente Moreto, indudablemente, *La entretenida*, de Cervantes; pero habiendo alcanzado el mérito de aventajar á su modelo en el plan y en su ejecución, y debiendo añadir que en la traza de este *Parecido* ha aprovechado no poco la primera parte de *El castigo del pensé que*... de Tirso. Don Fernando de Rivera, á causa de un

desafío, se ha visto obligado á ausentarse de repente de Sevilla, su ciudad natal, y refugiádose en Madrid, en donde se encuentra al principio en grande apuro. Casualmente es un vivo retrato de un cierto Don Lope de Luján, hasta el punto de engañar á la familia de éste, de la cual se había separado largo tiempo hacía. El padre del Don Lope encuentra á Don Fernando, lo confunde con su hijo, lo abraza con las más vivas demostraciones de alegría, y le comunica la noticia de haber heredado una cuantiosa fortuna que le ha tocado en suerte durante su ausencia. Don Fernando se sorprende sobremanera al oirle, y se propone desvanecer su error; pero su sagaz criado, Tacón, forma el plan de aprovecharse de esta circunstancia en ventaja de ambos; se esfuerza en hacer callar á su señor, y asegura al padre que quien tiene ante sí es verdaderamente su hijo, que ha perdido la memoria á consecuencia de una enfermedad penosa, y que, por esta razón, niega su identidad. El padre crédulo, con la alegría de haber encontrado de nuevo á su hijo, no duda en lo más mínimo de la verdad de aquella declaración. Todo lo que podría servir para disipar este yerro, contribuye entonces á confirmar la trama urdida por el gracioso. En vano protesta Don Fernando contra las mentiras de su criado; el anciano lo

interpreta como una nueva prueba del triste estado de su espíritu, efecto de su dolencia, y lo abruma con demostraciones de ternura paternal y de cuidados por el restablecimiento de su salud. Pronto también Don Fernando se muestra satisfecho de su estado, porque su presunta hermana es una joven cuya belleza le había enamorado antes, y desde este momento el fingido parentesco le sirve á maravilla, pudiendo hablar con ella á toda hora, y siendo mirado por la misma como su hermano, colmándolo de caricias. Este, á su vez, so pretexto de su falta de juicio, se olvida de su parentesco con ella, dejándose dominar del más vivo amor. Esta misma situación es de *La entretenida*, pero muy superior por su arte, y presentada con una delicadeza verdaderamente maravillosa. Al fin viene el hermano legítimo, á quien consideran al principio como un farsante, costándole no poco trabajo desvanecer esta prevención; pero cuando lo consigue al cabo, condesciende el padre voluntariamente en ser suegro de Don Fernando.

El marqués del Cigarral es una verdadera *comedia de figurón*, cuyo protagonista es un fatuo instruído y ostentoso, descrito en estilo burlesco y de caricatura. Este personaje es una especie de Don Quijote, ó más bien dicho, de Don Ranudo de Collibrados, que ha perdido

el juicio á fuerza de leer sus títulos de nobleza y de contar sus progenitores.

La confusión de un jardín y *Los engaños de un engaño* pertenecen á una clase distinta de las de enredo ó intriga propiamente dichas. Moreto tuvo que luchar con Calderón en su desenvolvimiento dramático, habiendo logrado, en particular en la primera de estas comedias, y no obstante la superioridad en este terreno de su gran modelo, presentarse como original, y, de un enredo lleno de lugares comunes desordenados y confusos, deducir un desenlace de los más sorprendentes.

Pero lo mejor que ha hecho Moreto, la obra que basta para darle inmortal renombre, es la comedia de *El desdén con el desdén*. Es una composición dramática de la mayor delicadeza y perfección, en la cual se encuentran reunidas profundidad psicológica y verdad de la pintura del alma con un enredo complicado é interesante, y el esmero más nimio y agradable en los detalles, con una combinación de extraordinario efecto dramático en todo su conjunto. El tema que sirve de base al drama (la desaparición del desdén de una mujer por fingirlo mayor su amante) era ya muy conocido en el teatro, particularmente en *Los milagros del desprecio* y en *La hermosa fea*, de Lope, no habiendo ya dudas de ningún género de que es-

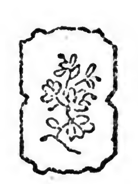
tas obras inspiraron á Moreto el primer pensamiento de su comedia (debiendo suponerse también que tuvo presente la de Tirso de *Celos con celos se curan*); pero este cargo contra él no tiene valor alguno, si se tiene en cuenta que su superioridad en dicha obra es tan grande, que aventaja extraordinariamente á las citadas. Partiendo del supuesto de que el argumento de esta comedia es conocido en todos los teatros de Europa, así como su estructura y combinación dramática, nos limitaremos á hacer algunas indicaciones que prueben la delicadeza de su gusto al imprimir nueva forma en esos materiales preexistentes. Su objeto es demostrarnos que una mujer de carácter frío y opuesta con toda su alma al matrimonio, puede variar de sentimientos y dar entrada al amor en su corazón, poniendo su orgullo en movimiento. Con este fin nos ofrece á la princesa Diana rodeada de tres adoradores: dos de éstos se empeñan vanamente en captarse su favor, tributándola todos los homenajes posibles de la galantería; no así el tercero, el príncipe Carlos, que emprende para lograrlo, por consejo de Polilla, su astuto criado, el buen camino de disimular su amor bajo la máscara de la indiferencia, y de combatir al orgullo con el orgullo. La vanidad de Diana se ofende de la frialdad del

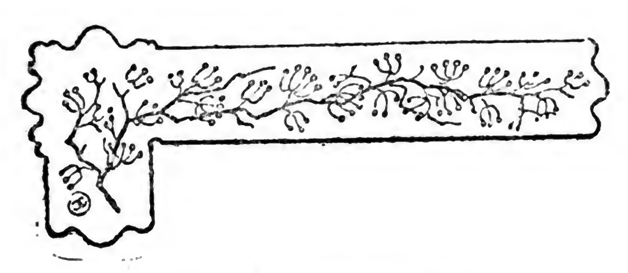
Príncipe, provocándola á inflamar su amor para vengarse después del vencido y ponerle en ridículo. Carlos no se muestra muy decidido á desempeñar bien su papel; cree vislumbrar en los artificios de la Princesa verdadera inclinación á él, y le declara su pasión. Diana agobia á burlas al presumido; pero éste, conociendo su yerro, pone de nuevo en ejecución su antiguo plan, y le dice que tan discreta Princesa habrá comprendido que él, lo mismo que ella, sólo ha jugado caprichosamente con un sentimiento, ajeno á su corazón por completo. Esta explicación hiere en lo más vivo el orgullo de Diana, y su empeño en humillar al Príncipe se convierte poco á poco en verdadera pasión; emplea sucesivamente todos los medios, eficaces á su juicio, para inspirar á Carlos amor; pero éste, costándole mucho trabajo dominarse, no se despoja de su máscara de indiferencia. Después que Diana ha apurado todos sus recursos para conquistar su corazón, apela con el mismo objeto á los celos, y le declara que está decidida á complacer á sus padres casándose con el príncipe de Bearne. Carlos, sabedor por su criado del fin verdadero que se propone la Princesa, se muestra tan impasible como antes, y le replica que él ha tomado una resolución análoga, puesto que se propone dar su mano á la bella

Cynthia, dama de la Princesa. Esta respuesta pone fuera de sí á Diana: sus celos y su malevolencia revelan la llama que la abrasa. Carlos cree entonces que la victoria es ya suya. Para obligar á Diana á revelar con franqueza sus sentimientos, hace saber al príncipe de Bearne que ha sido el elegido para esposo por la Princesa. En el momento en que el afortunado galán comunica al padre de Diana la resolución de su hija, se presenta ésta en el fondo de la escena. Sólo Carlos la ve atisbando, y declara que, si bien se estimaría feliz de poseer la mano de Cynthia, deja la decisión de este asunto á la voluntad de Diana. Ésta, presentándose, pregunta á su padre si le deja la elección entre los tres Príncipes, y cuando se le concede este derecho con el beneplácito de los tres, escoge para esposo á aquél que ha triunfado de su desdén con otro desdén mayor. Esta es la idea fundamental del drama, y como un compendio del cuadro en el cual se observan las pinceladas más delicadas y vigorosas y el colorido más brillante, no sirviendo nuestras indicaciones sino para formar un juicio aproximado de la belleza del original. En pensamientos valiosos, en pasión, en ingenio y en verdad; en pinturas entusiastas del amor, y en gracia burlesca, en análisis perspicaz del corazón humano y en grandeza poética, cons-

tituyen todo un conjunto sublime y hacen de esta comedia una joya de tal estima, que pocas pueden compararsele en la literatura de todos los demás pueblos.

Por desgracia Moreto no ha escrito ninguna otra comedia de la especie á que pertenece *El desdén con el desdén*, para nosotros la de más mérito. Sólo la titulada *La aprehensión de la voz* podría clasificarse entre las que componen ese género dramático, á que aludimos. Esta comedia, que, como *La desdicha de la voz*, de Calderón, describe el poder del canto en el alma humana, aunque en belleza no pueda rivalizar con *Doña Diana*, nos ofrece, sin embargo, como un reflejo de su primitivo encanto romántico.





CAPÍTULO XIX.

Matos Fragoso.—Cristóbal de Monroy.—Juan Bautista Diamante.

JUAN de Matos Fragoso, según nos dice D. Nicolás Antonio, era portugués (1). El primer tomo de sus comedias, y el único, porque no se sabe que se haya publicado después ningún otro, se imprimió en Madrid en el año de 1658 (2). Comedias

(1) D. Nicolás Antonio dice: *Lusitanus ex oppido Alvito*. El uso de los nombres latinos de lugares españoles, dificulta muchas veces conocerlos. ¿Será la ciudad de Elvas, en el Alentejo?

(2) Primera parte de las comedias de D. Juan de Matos Fragoso. Contiene:

El hijo de la piedra, Amor, lealtad y ventura, El traidor contra su sangre, La devoción del Angel de la guarda, La tía de la menor, El marido de su madre, Los indicios sin culpa, El genízaro de Hungría, Callar siempre es lo mejor, El yerno del entendido, Con amor no hay amistad, El amor hace valientes.

Matos Fragoso, según dice Barbosa Machado, murió en Madrid el 18 de mayo de 1692. En las poesías compuestas con ocasión de la muerte de Montalbán, en 1639,

sueltas suyas se conservan impresas cincuenta.

Este poeta no era ningún genio, en el verdadero sentido de la palabra, como Lope y Calderón, ni tampoco de aquéllos que obligan al arte con su talento á emprender sendas no trilladas; pero poseía gran elasticidad de facultades poéticas para escribir con facilidad, con arreglo al sistema usado en el teatro español. Rasgos originales notables no han de buscarse, pues, en sus obras, encontrándose en ellas pocas veces los que nos revela el arte en toda su grandeza y profundidad. No obstante, sus comedias contienen todas las bellezas más aparentes ó externas, propias del teatro español; su estructura está bien calculada; su enredo es complicado, y, á pesar de esto, claro; hay en ellas mucha vida y movimiento, vigor y dignidad, y se distingue por su lenguaje tan escogido como rico y elegante, libre, en general, de hinchazón y de hojarasca. Con estas condiciones fueron siempre muy aplaudidas, y á ellas deben haberse conservado hasta hoy en el teatro.

Respecto á la explotación de los trabajos de otros poetas, mostró Matos Fragoso tan poco escrúpulo como Moreto. Algunas de sus co-

hay algunas suyas. En la Biblioteca del duque de Osuna se conserva manuscrita su comedia *La más heróica fineza y fortuna de Isabel*, con su firma, y la licencia de 1668.

medias son sólo imitaciones ó reformas de otras antiguas, ya olvidadas en su tiempo, haciendo alarde en tales casos de mucho tacto y buena crítica al apropiarse las obras ajenas. Así, el fundamento de una de sus comedias más célebres, *El villano en su rincón*, es otra de igual título de Lope de Vega, de la cual se conservan escenas enteras. Matos ha incluído en la suya lo mejor de la de Lope; y como este drama más antiguo es, con toda propiedad, la imagen de una vida tranquila, para oponer la grata medianía de un labrador, descrita con bellos colores, á la de los reyes, lo dramático, propiamente dicho, aparece en último término; no así en *El villano* de nuestro poeta, que, conservando la lozanía y encantadora serenidad del idilio, enlaza el plan de la primera con intereses más importantes para nosotros, y que imprimen mayor unidad á todas las escenas. Indiquemos, pues, su argumento. Alfonso *el Sabio* (á quien Matos sustituye en lugar del rey de Francia) y uno de sus caballeros de corte, llamado Don Gutierre, conciben un amor entrañable por Beatriz, bella hija del rico labrador Juan, y, sin conocer ninguno de ellos la pasión del otro, se presentan disfrazados en la casa de labor del padre. Éste recibe á sus huéspedes cordialmente; el Rey encuentra mucho agrado en su trato, y no toma á mal cuan-

do asegura, prefiriendo á todo su independencia, que nunca la trocaría por la vida brillante de la corte. El campesino, dichoso con su estado y menospreciador de toda grandeza aparente, habla siempre de su Rey con el mayor respeto, y declara que, en caso necesario, sacrificaría por él toda su fortuna y hasta sus mismos hijos. Durante la noche el Rey y Don Gutierre entran en la habitación de la bella Beatriz y le declaran ambos su amor; el súbdito intenta ceder el campo al Rey, pero éste se retira con nobleza, domina su pasión y abandona Beatriz á Don Gutierre, pero encargándole antes con el mayor encarecimiento que respete el honor de la hija del bravo labrador; en seguida, sin darse á conocer, se despide de Juan. Don Gutierre, arrastrado por la pasión, olvida pronto las exhortaciones del Rey, y realiza sus impúdicos deseos seduciéndola, bajo promesa de casamiento; pero después que logra su objeto, no vuelve á acordarse más de la desdichada joven. Pero llega á noticia del Rey este hecho vergonzoso, y resuelve castigar la ofensa, que han recibido á un tiempo él y su honrado huésped. Para probar su lealtad y la veracidad de sus palabras, le ruega que le envíe una suma considerable de dinero. El vasallo obedece al momento. Ruégale en otra carta que le entregue también

sus hijos, y que él en persona se encamine sin tardanza á la corte. También Juan le obedece, aunque no sin murmurar. El Rey, en quien el recién venido, con no poco estupor suyo, reconoce á su antiguo huésped, lo acoge y lo hospeda en la misma forma en que lo fué él antes por el labrador. Traen tres cajas que guardan un cetro, un espejo y una espada.

Dice el Rey:

Este primero contiene
De mi autoridad el cetro,
Que es la insignia que le dan
Al Rey, para que á su imperio
Quede obediente el vasallo.

. . . .

Este espejo es el segundo,
Porque es el Rey el espejo
En que se mira el que es noble;

. . . .

Y no hay rincón tan pequeño
A donde no alcance el sol:
Rey es el sol.

. . . .

La espada que estás viendo
Desnuda en esotro plato,

. . . .

Para quien tu honor ofende
Es sólo aquese instrumento.

Don Gutierre viene también al palacio para pagar con su cabeza el delito cometido; pero

las súplicas de Juan y de Beatriz dulcifican al cabo la cólera del Rey. Gutierre se casa con Beatriz, Don Alfonso la dota espléndidamente y hace caballero á Juan, modelo de lealtad y de nobleza.

Aunque Matos Fragoso haya imitado con frecuencia á otros poetas (á *El príncipe despeñado*, de Lope; á *La venganza en el despeño* y á *La elección por la virtud*, de Tirso, en *El hijo de la piedra*), no se debe creer que careciese por esto de imaginación creadora y de inventiva, porque hay algunas comedias suyas que demuestran lo contrario, y no modeladas, á lo que parece, por ninguna otra ajena. Así sucede, particularmente, con *La corsaria catalana*, drama muy notable y abundante en rasgos de verdadero ingenio. La protagonista Leonarda, mujer de raras prendas de toda especie, pero apasionada y sensual, seducida por un astuto libertino, determina abandonar á sus padres y á su novio. El seductor se cansa pronto de la víctima, y se dispon[illegible] más de [illegible] sus falsas promesas; en el viaje [illegible]ia del [illegible], que para realizarlas emprenden ambos á Valencia, domicilio del libertino, abandona á la desdichada en una roca desierta, después de darle una bebida soporífera. Al despertar se encuentra sola en medio del mar, conoce el engaño y su sacrificio, y se desespera sin consuelo. Decidida ya á poner

término á sus desdichas, precipitándose desde un peñasco, sobrevienen unos piratas y la cautivan. El capitán Arnaut Manú, enamorado de su belleza, se casa con ella, contando con su pleno consentimiento, puesto que las pasiones más furiosas desgarran su corazón. Poco tiempo después muere Manú á su lado peleando con un buque cristiano, poniéndose entonces ella al frente de los corsarios, y haciendo expediciones piráticas por las costas del Mediterráneo para satisfacer su odio á la humanidad entera. Omitiendo estas aventuras, más á propósito sin duda para la poesía épica que para el drama, declararemos, sin embargo, que el poeta hace alarde de su rica fantasía y de su habilidad y de su ingenio poético al juntar de nuevo á Leonarda con sus padres, con su novio abandonado y con el infiel Don Juan. Merece mención especial la escena, preparada ya por otro suceso, en que Leonarda se arrepiente y entra de nuevo en el buen camino. La pecadora descansa de noche en su lecho, atormentada por sus sombríos pensamientos; detrás de la escena resuena cántico confuso y sobrenatural, que pinta lo pasajero de todas las cosas terrestres, presentándose una sombra con barba y largos cabellos blancos, trayendo un féretro en la mano, una corona y un cetro en la otra y un azadón al hombro.

LEONARDA.

¿Quién eres, fiera ilusión,
Que mis sentidos espantas?
Sombra ó prodigio, ¿quién eres?

VISIÓN.

El desengaño; ¿no hablan
Por mí estas empresas todas
Que miras? Cuenta mis canas,
Cuando no puedas mis ojos,
Y mira atrás con qué cara
Doy carta de pago al mundo.

LEONARDA.

¿Dónde caminas?

VISIÓN.

Al agua
Del olvido; al pozo eterno
De la muerte, donde aguarda
Tomar esta Nave puerto,
En quien la vida se embarca,
Para atravesar el golfo
De esotro hemisferio.

LEONARDA.

¿Pasas
Alguna mercadería?

VISIÓN.

Y no de poca importancia.

LEONARDA.

¿Qué llevas?

VISIÓN.

Coronas, cetros,
Laureles, mitras, tiaras,
Bastones, tridentes, plumas,
Ingenios, bellezas raras.

LEONARDA.

¿De qué sirve ese instrumento
Que al hombro llevas?

VISIÓN.

De aldaba
Para llamar á la puerta
Como miras de esta casa.

LEONARDA.

¡Espantosa
Visión, suelta, que me abrasas,
Que me hielas, que me tienes
Sin vida, aliento y sin alma!
Suelta, suelta, perro; ¿qué es
Esto, que de nuevo me espanta
La vista? Sangrienta sombra,
Que más fiera me amenazas,
¿Quién eres?

ARNAUT.

¿No me conoces?

LEONARDA.

Ya te conozco; ¿qué extraña
Ocasión te trae á verme?

ARNAUT.

Altos secretos me sacan
De donde estoy á tus ojos.

LEONARDA.

¿Qué región vives, helada
Sombra, sangrienta figura?

ARNAUT.

El clima que nunca baña
La luz del sol, ni conoce
Los rayos de la esperanza.

LEONARDA.

¿Qué quieres de mí?

ARNAUT.

Que veas
Dónde me tiene la errada
Senda que seguí, que el cielo
A esto me obliga, por causas
De su secreta justicia.
A muerte estás condenada.

Las visiones desaparecen, y Leonarda, llena de horror, grita pidiendo auxilio; pero la aparición, que personifica sólo de un modo sensible el trastorno que sufre ya su alma, ha troca-

do todo su sér, preparándola para el arrepentimiento. Poco después su buque es abordado por uno cristiano, y en la pelea cae á manos de su padre, que manda el buque enemigo. Después que la ha herido mortalmente, reconoce el padre á su perdida hija, y mientras los suyos la rodean afligidos, exclama

LEONARDA.

Del cielo he de ser cosaria,
Que pues la piedad inmensa
Al pecador busca, y ama
Al que se convierte; yo,
Como el ciervo que las aguas
Solicita, le deseo;
Ya son suyas mis entrañas.
Salid, Esposo ofendido,
A recibir esta esclava,
De vuestro amor fugitiva
Y de sus culpas errada.
Esta ovejuela perdida,
Que buscastes entre tantas,
Acoged, que ya llorosa
Por vuestros apriscos bala.
Toda soy fuego de amor,
Toda fe, toda esperanza;
Por vos se me abrasa el pecho,
Por vos se me arranca el alma.
Bien sé, Señor, que es mayor
Vuestra clemencia, que cuantas
Culpas hay, si arenas fueran,

Y vos, Virgen soberana,
Madre de Dios, amparad
En este trance mi alma:
Padre, vuestra bendición
Me dad, que mi Esposo aguarda
Ya con los brazos abiertos:
Jesús, Jesús.

Otra comedia de Matos Fragoso, que sobresale mucho por su invención y por otros rasgos numerosos de verdadera poesía, es *El imposible más fácil;* pero como hemos de tratar de otros muchos dramáticos dignos de mención, nos vemos obligados á prescindir del examen de este drama interesante. Tampoco enumeraremos, por el mismo motivo, las restantes obras de Matos Fragoso, que forman largo catálogo, apuntando tan sólo dos: *El marido de su madre*, cuyo argumento es la conocida leyenda de *San Gregorio en la Piedra*, que ha servido también de fundamento á nuestro poema alemán de *Hartmann von der Aue*, y *El yerro del entendido*. En esta última se refiere dramáticamente la manera con que un caballero, para vengarse de un enemigo sagaz y de difícil acceso, se finge loco, como sucede por igual motivo en el *Hamlet;* pero éste es el único punto de semejanza que hay entre la comedia de enredo española y la tragedia inglesa. Puede decirse, en general, que las comedias de nuestro

poeta, aunque de mérito desigual, ofrecen, sin embargo, modelos aislados de todos los géneros dramáticos conocidos en el teatro español, algo inferiores, á la verdad, pero no indignos de figurar al lado de las obras de los primeros maestros.

No podemos dar otras noticias biográficas de Cristóbal de Monroy Silva más que la que se encuentra en la portada de su *Epítome de la historia de Troya*, que se publicó en el año de 1641, y en la cual se titula Alcaide del castillo real de Alcalá de Guadaira. Pero si atendemos á la predilección que muestra por Sevilla, y en general por Andalucía, hemos de deducir que estuvo domiciliado en esta provincia. Su aparición, como poeta dramático, hubo de ocurrir en tiempo de Lope de Vega, porque las *Galanteries du duc d'Ossune*, del francés Mayret, probablemente imitación de sus *Mocedades del duque de Osuna*, se representaron ya en la escena francesa en 1627 (H. Lucas: *Histoire du theatre français*, pág. 386). Sus composiciones dramáticas se distinguieron lo bastante, á pesar de la muchedumbre de obras del mismo género que inundaban entonces los teatros, para llamar hacia ellas particular atención (1). Se ase-

(1) En la Biblioteca Colombina de Sevilla encontré un libro antiguo, en el cual están contenidas casi todas las comedias de Monroy, y que perteneció antes á este

mejan mucho á las de Rojas por la misma propensión á las exageraciones y á las extravagancias fantásticas, por la misma tendencia á ponderar lo natural y lo verdadero, y en la dicción, por igual mezcla de la naturalidad más

mismo autor, según se colige de las notas manuscritas que le acompañan. Las comedias que encierra son:

La alameda de Sevilla y recato en el amor, Fuente Obejuna, Lo que puede el desengaño y memoria de la muerte, La sirena del Jordán, San Juan Bautista, Las grandezas de Sevilla (auto sacramental), *Todo es industria en amor, Escarmientos del pecado y fuerza del desengaño, El encanto de los celos y fuente de la Judía, Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor, La batalla de Pavía, El pastor más perseguido, El robo de Elena, El caballero dama, Héctor y Aquiles, La destrucción de Troya, El ofensor de sí mismo, Los celos de San Josef, El gigante cananeo, San Christóbal, Los príncipes de la Iglesia San Pedro y San Pablo, El horror de las montañas y portento de San Pablo, Los tres soles de Madrid, Las mocedades del duque de Osuna, El más valiente andaluz.*—(*N. del A.*)

D. Cristóbal de Monroy y Silva nació en Alcalá de Guadaira (provincia de Sevilla) el día 22 de octubre de 1612; se bautizó en la iglesia de Santiago el 24 del mismo, y casó en dicha villa y parroquia con Doña Ana Arias Salvador León en 12 de enero de 1637. Murió en el pueblo de su nacimiento el 6 de julio de 1649, á los treinta y siete años. Dejó 37 comedias conocidas, y quemó, poco antes de morir, muchos trabajos literarios que tenía inéditos. Como su muerte ocurrió durante la peste, se ignora el lugar en donde fué sepultado. Debo estos datos al Sr. D. José María Gutiérrez de Alba, paisano de Monroy, poeta distinguido y viajero español en América, y autor de una curiosísima relación de sus viajes por Colombia, que, como tantos otros trabajos que honrarían á nuestra nación, están inéditos hasta ahora, por falta de editor que los publique.—*(N. del T.)*

sencilla con la hinchazón y la hojarasca, aunque predominando estos últimos defectos. No obstante esta analogía general de ambos caracteres dramáticos, no puede compararse con aquel otro excelente poeta, porque superan á las de éste sus faltas, sin poseer sus bellezas en tan alto grado. Monroy prefiere casi siempre lo excéntrico. Lo monstruoso y lo absurdo, así como la exageración y las pasiones más violentas y extrañas de los caracteres de todas sus obras, como su pintura de afectos y lo caprichoso y raro de sus invenciones, que constituyen su estilo dominante, lo diferencian mucho del sano juicio que, en las mejores obras de Rojas, refrenan sus licencias y disculpan sus defectos. No es posible, sin embargo, después de confesar cuáles son sus faltas, negarle gran talento poético, porque el vigor de sus ideas y el fuego y energía de su exposición indican sobradamente lo que hubiese podido hacer con más prudencia y mejor gusto, á no haberse dejado llevar de su afición á lo extravagante. Sus dramas son extravíos, abortos de una imaginación delirante; pero menester es también declarar, para ser justos, que tales yerros sólo son propios de grandes poetas.

Impulsado por su afición á lo extraordinario, Monroy se ha consagrado con preferencia á la pintura de pasiones atroces y de deseos

criminales. Sus dramas, bajo este aspecto, ofenden aparentemente á la crítica, cuyo punto de partida es la moral; y decimos aparentemente, porque examinando con imparcialidad este punto, esa descripción atrevida de los extravíos morales, cuando se nos ofrecen, como en estas obras, en toda su desnudez y sin paliativos agradables, sólo son antipáticos, en cierto modo, á una imaginación corrompida. Más importante y de más fuerza es la censura que se refiere á las obras, que adulan á la sed de venganza peculiar de los pueblos meridionales, causa hoy, así en Italia como en España, de muchos asesinatos, excitando la admiración de los espectadores hacia los rasgos de valor, sin tener en cuenta sus motivos, ó empleando, para lograrlo, crímenes y actos sangrientos. Pero dejemos por ahora esta cuestión, y examinemos las obras dramáticas, que se conservan de Monroy, como pinturas puramente poéticas de las pasiones y de los excesos frecuentes en las regiones del Mediodía. Desde este punto de vista no podemos menos de admirarlo (1).

(1) Hállanse en la Biblioteca del duque de Osuna las comedias de Cristóbal de Monroy, tituladas *Celos, industrias y amor*, *Lo que pasa en un mesón* y *No hay amor donde hay celos*, con licencias de 1640, 1643 y 1644. *No hay más saber que salvarse* lleva la fecha de 1648.

En *El más valiente andaluz* se describen las temibles soledades de las montañas y la vida sanguinaria, que en ellas llevan las bandas de ladrones, con tanta y tan horrible verdad, y con tanta sublimidad y grandeza, que encubren lo antipático de tales argumentos y hasta logran, en cierto grado, mover nuestras simpatías; su valor y su magnanimidad, y el influjo de las causas, que los han impulsado á dirigir sus armas contra la sociedad y sus autoridades, son tan notables, que nos obligan momentáneamente á declararnos en su favor y á disculpar la sangrienta venganza, á que los fuerzan los asesinatos de sus amigos y parientes; ¡tanta es la maestría con que traza la vida de los bandidos, su valor casi sobrenatural y la resistencia que hacen á la muchedumbre de sus perseguidores! Repítese esto mismo en *Lo que puede el desengaño*, salvándose al fin el héroe de esta pieza por una especie de milagro, en virtud de las exhortaciones que le hace la cabeza de una de sus víctimas separada del tronco, lo cual no debe extrañarnos, porque en el fondo sólo vemos aquí la aparición sensible y externa de algo bueno y moral, que desde el principio se observa en su carácter.

En *Las mocedades del duque de Osuna* constituyen su argumento los galanteos licenciosos y otros rasgos de orgullo y osadía de un joven

magnate español, pintados, á la verdad, con singular animación dramática. No es posible dejar de condenar la licencia ó la inmoralidad de este drama; pero también es cierto que en aquella época se toleraban estos abusos, presenciándolos los espectadores impasibles, careciendo de la mojigatería y de las costumbres convencionales de nuestra época; además, nos reconcilian con este duque de Osuna muchas de sus brillantes cualidades, y el germen de nobleza que se nota en su alma, que palían, hasta cierto punto, los excesos á que lo arrastra su fogoso temperamento, haciéndonos presentir que pasados esos arrebatos de su edad juvenil, será después un patricio distinguido. Copiaremos, por lo curiosa, una de las escenas de este drama. El duque de Osuna se encuentra en Francia, y desea conocer el teatro de esta nación. Entra en uno de los edificios destinados á este espectáculo, y se le ve en un palco aludiendo, sin duda, á los verdaderos aposentos del corral:

DON PEDRO.

¿Quién duda que es gran comedia,
Pues tanta gente ha venido?

DON MIGUEL.

¿Qué comedia puede ser,

Si en Francia, según me han dicho,
En prosa se representan?

CARRILLO.

No iguala al suave estilo
De la poesía española
Ninguna nación.

DON PEDRO.

Carrillo,
¡Bravas damas!

CARRILLO.

Extremadas.
¡Qué de gabachos que miro!

DON MIGUEL.

Ya empezarán la comedia,
Que ha llegado el rey Enrico.

EL REY. (*En otro aposento.*)

Así alivio del gobierno los cuidados.

(*Preséntase en la escena una música francesa, que canta en una jerigonza particular, ni francesa, ni española. Luego un señor y un criado, ambos franceses.*)

CRIADO.

Al fin, Monsieur de Bolí,
¿Que vas contra el rey de España?

BOLÍ.

Y he de vengar en campaña
la injuria que recibí.

Diéronle á mi padre muerte
En San Quintín.

CRIADO.

Está muy desvanecido
Con las Indias el de España.

BOLÍ.

No ha hecho jamás hazaña
A quien respete el olvido.

DON OCTAVIO.

¿Descolorido no ves
Al Duque?

AFANADOR.

¿Quién lo está menos?

BOLÍ.

Piensa el rey de España que es
El mayor; mas su arrogancia
Le engaña su parecer,
Pues aún no merece ser
vasallo del rey de Francia.

DON PEDRO. (*En su palco.*)

Mientes, voto á Dios, gabacho,
Y los que oyendote están
Mienten, si crédito dan
A tu voz.

(*Suben al tablado y acuchíllanlos. En el patio hacen lo mismo otros españoles.*)

DON PEDRO.

Aunque el Rey esté presente,
No ha de quedar francés vivo.

REY.

¡Nunca mayor valor vi!

DON OCTAVIO.

Será, villanos, eterno
Castigo tan singular.

CRIADO.

¡Que me matan!

CARRILLO.

Váyanse á representar
Al tablado del infierno.

REY.

¡Qué brioso, qué valiente
Manifiesta su valor
Aquel mancebo atrevido!

DON PEDRO.

Villanos, con esta hazaña
Os pretendo aquí enseñar
Cómo habéis de respetar
El valor del rey de España.

....

La furia de mi valor
No dejará en París gente.

REY.

Prendedlos; ¡ah de mi guardia!
(*Éntranse acuchillando á los franceses.*)

REY.

¡Con qué arrojada fiereza
Acometió su nobleza!
De su empeño he colegido
Que quien de su Rey ausente
Así defiende el honor,
Lo defenderá mejor
Cuando le tenga presente.

Léense también con agrado los demás dramas de este poeta, porque si bien sus escritos de esta clase no se ajustan á las exigencias rigorosas del arte, se distinguen, sin embargo, por muchos rasgos de mérito y por sus situaciones interesantes, aunque lo sean no pocas veces á costa de la verosimilitud. En *Los tres soles de Madrid* y *El encanto por los celos* se mueve Monroy en la región más absurda de lo maravilloso, y hasta en las comedias que describen escenas ordinarias de la vida, como, por ejemplo, *La alameda de Sevilla* y *El ofensor de sí mismo*, propende á lo extraordinario y á lo raro. Otra cualidad, que descuella en las obras suyas de esta última clase, es el colorido exagerado de la galantería romántica, que en ellas domina y que da á conocer á Andalucía, su

país natal, en donde, según dice Alarcón, duraron más largo tiempo las finezas galantes de Amadís de Gaula (1).

Juan Bautista Diamante fué caballero del hábito de San Juan de Jerusalén y poeta dramático, muy aplaudido, á mediados del siglo xvii. Una parte de sus obras dramáticas se publicaron en Madrid, en colección, en los años de 1670 y 1674 (2). Encuéntranse entre ellas comedias de todos géneros, y aunque contienen mucho frívolo y mediano, merecen, sin embargo, fijar nuestra atención. Sobresalió Diamante en las representaciones de sucesos de la historia de España, siendo pocos los poetas que puedan compararsele, y que, como él, hayan seguido la misma senda, que recorrió antes Lope de Vega. Descuella, entre todas, su *Cid ó El honrador de su padre*, como se titula su comedia española, habiéndose observado también en Francia la semejanza singular de esta comedia con el Cid de Corneille (3). Esta

(1) Bien se ve que venís
Al uso de Andalucía,
Donde viven todavía
Las finezas de Amadís.

(2) *Comedias de D. Juan Bautista Diamante, del hábito de San Juan, Prior y Comendador de Morón.* Madrid, 1670 y 1674: dos tomos.

(3) Voltaire, á la verdad, nombra á Diamante en sus *Comentarios á Corneille*, pero nada dice de esta cuestión;

semejanza es tan grande, no sólo en muchos pasajes aislados, que se hallan esparcidos en diversos lugares del drama, sino en escenas enteras traducidas casi literalmente, que aparece el plagio sin dejar lugar á dudas (1). La opinión, pues, que antes expusimos, de que éste era el único caso en que un español hubiera imitado algo de un francés, merece ampliarse con nuevos datos. Fundábase esta opinión nuestra en la circunstancia de carecer de noticias auténticas para presumir que hubiese vivido Diamante después del comedio del siglo XVII (2). Examinando más detenidamente á *El honrador de su padre*, nos hemos confirmado

no así el abate Arnaud, que lo menciona y describe, tal como es, en la *Gazette litteraire de París*, tomo II.

(1) No disponemos aquí del espacio necesario para tratar de este punto en toda su extensión, y sólo, como ejemplo, aludimos á la segunda mitad del acto primero: ésta, en particular la escena entre Diego y el Conde; la que le sigue, entre el primero y su hijo, y por último, el monólogo de Rodrigo, son literalmente casi las mismas en la obra española y en la francesa, debiendo advertirse que esta semejanza no proviene de haber imitado ambas á Guillén de Castro, porque esas escenas son en la comedia de éste muy distintas.

(2) Como no conocemos más que algunas partes, no toda la serie de la grande y antigua colección de comedias españolas, que lleva el título de *Comedias de diferentes autores*, y cuya parte XXIX se imprimió en Valencia en 1636, queda firme la presunción de que pueda encontrarse alguna prueba externa de trabajos anteriores de Diamante.

en nuestro anterior convencimiento, porque este drama ofrece todas las condiciones de una obra original, y porque todo su estilo es puramente nacional y español, oponiéndose, por tanto, á la creencia de que pueda ser una imitación de extraño modelo. Bastan todas estas razones para pensar, aun sin datos exteriores que lo corroboren, que este drama hubo de escribirse antes del año 1636, fecha en que apareció el Cid de Corneille. La tragedia francesa ha de mirarse, pues, como compilación de la de Diamante y Guillén de Castro. Y nada prueba contra este aserto que Corneille haga caso omiso de nuestro poeta, porque tampoco confesó espontáneamente, en un principio, que había tenido presente la de Guillén de Castro.

Por lo que hace al mérito de *El honrador de su padre*, hemos de modificar también nuestro juicio anterior, resultado de un análisis algo ligero de este drama. Sin duda carece de ese brillo y colorido poético seductor, y de ese estro y frescura juvenil de *Las mocedades del Cid;* pero en la vitalidad orgánica de toda la composición, en la superior disposición artística de sus materiales, no encontrándose detalle alguno ocioso que detenga en lo más mínimo la rapidez de la acción; en todas estas propiedades, repetimos, quizás aventaje, en nuestro concepto, á la obra de Guillén de Castro, no faltán-



dole tampoco colorido poético brillante y original. Como continuación del mismo drama, representando sucesos posteriores de la vida del Cid, y concordando sobremanera con la segunda parte de *Las mocedades*, ha de considerarse *El cerco de Zamora*. Por lo demás, ha de tenerse presente que el drama de Diamante no ha obscurecido al de Guillén de Castro, ya que éste se ha conservado con preferencia en la escena española.

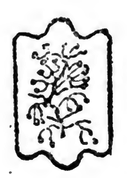
En *El Hércules de Ocaña* nos presenta Diamante al famoso espadachín Céspedes, muy popular en España por su fuerza y por su valentía casi increíble, especie también de personaje mítico ó tradicional. Esta obra ofrece sólo una serie de escenas poco trabadas entre sí, sin acicalamiento dramático, propiamente dicho, habiendo empleado en ella, como en otras muchas, por ejemplo en *El valor no tiene edad* y *El defensor del Peñón*, una manera especial de componer, incompatible con el refinamiento artístico introducido por Calderón; y aunque no nos propongamos defender en absoluto este estilo de las censuras de la crítica rigorosa, parécenos, sin embargo, que se harmoniza con el carácter propio del drama popular; de todas maneras, se leen con placer y con interés las piezas citadas, por la animación con que se describen las costumbres y los mó-

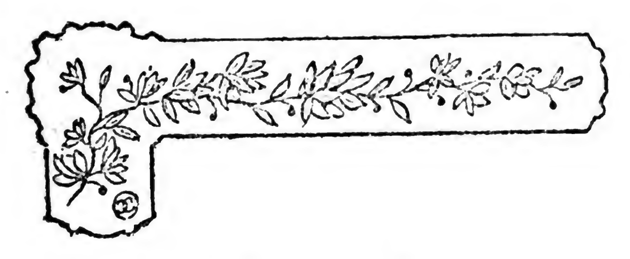
viles del pueblo español durante su período más glorioso, regocijándonos, sobre todo, sus caracteres individuales y su lenguaje natural, libre y animado.

La judía de Toledo, de Diamante, presenta el mismo argumento que conocemos ya, recordando *Las paces de los reyes*, de Lope. «Todas las primeras damas del Teatro Español, dice Signorelli, aprenden para demostrar su talento el papel de *La judía de Toledo*, de la comedia del mismo título de Diamante. La acción es del reinado de Alfonso VIII de Castilla, que, por espacio de siete años largos, tuvo relaciones amorosas con una judía de Toledo. El drama comienza suplicando Raquel al Rey que derogue el decreto desterrando de España á los judíos; pinta después el amor naciente y siempre más intenso de ambos, y termina con la muerte de Raquel por los rebeldes castellanos. Las extravagancias de su estilo, su irregularidad, y las bufonadas en las escenas trágicas, no perjudican, sin embargo, á la verdad y á la energía de los afectos y á los caracteres de Alfonso, fascinado por el amor, y de la judía Raquel, tan ambiciosa como amada por el Rey.»

Como antes hablamos ya lo suficiente acerca de las comedias religiosas, es nuestro propósito ocuparnos sólo excepcionalmente en

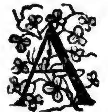
este punto; pero no podemos menos de llamar la atención hacia *La Magdalena de Roma*, de Diamante. Sin empeñarnos en que participen de nuestra opinión los que, impulsados por lo que se llama ilustración en nuestros días, carecen de aptitud para saborear la poesía del catolicismo, ni en que aprecien las bellezas de este drama, nos limitamos á recomendarlo á todos los demás, capaces de estimar la poesía verdadera, sean las que fueren las extrañas vestiduras con que se cubra. Así, este drama, á pesar de sus redundancias y del abuso que se hace en él de las apariciones, nos revela de la manera más brillante el estrecho enlace de la realidad ordinaria con los milagros más sublimes de la religión, medio eficacísimo, usado por los poetas españoles, para producir notable efecto poético, permitido por su fe y tolerado en el teatro.





CAPÍTULO XX.

Antonio de Mendoza.—Álvaro Cubillo de Aragón.—Juan de la Hoz.—Antonio de Solís.—Agustín de Salazar.

NTONIO HURTADO DE MENDOZA [1] provenía de una familia noble, oriunda de las montañas de Burgos. Distinguióse ya como poeta dramático en vida de

(1) En hojas volantes antiguas se encuentran las noticias siguientes acerca de D. Antonio de Mendoza:

«Carta décima que escribió un caballero de esta corte á un su amigo. Madrid 12 de marzo 1623. A D. Antonio de Mendoza se dió título de Secretario del Rey.»

Sucesos de esta corte desde 15 de agosto hasta fin de octubre 1623: «El señor conde de Olivares, con gran ostentación, dió el hábito de Calatrava á D. Antonio de Mendoza, de la Cámara de S. M. y su valido, justamente por su calidad, su ingenio, agrado y buenas partes, pue pocas veces se hallan hombres de ánimo igual.»

Avisos de Pellicer de 20 de septiembre de 1644: «Ayer vino también aviso que murió D. Antonio de Mendoza, de la Cámara de S. M. y su Secretario de ella, que tantos años se había conservado en la gracia de todos.»

Lope de Vega [1], y una de sus mejores obras de esta especie, *El galán sin dama*, hubo probablemente de escribirse hacia el año de 1620. Dícese en ella lo siguiente:

Es más fácil que se tope
En el mundo á cada paso
Un Plauto, un Virgilio, un Tasso,
Que en muchos siglos un Lope.
Habrá escrito novecientas
Comedias...

de cuyas palabras se deduce, que las comedias de Lope, en el año de 1620, ascendían á más de novecientas. Sin duda debió Mendoza á su talento poético la obtención de un cargo importante cerca de la persona de Felipe IV. Fué, en efecto, Secretario particular de este Monarca, é individuo del Consejo superior de

(1) En *El laurel de Apolo* se le alaba en los términos siguientes:

La gran montaña en quien guardada
La fe, la sangre y la lealtad estuvo,
Que limpia y no manchada
Más pura que su nieve la mantuvo
(Primera patria mía),
A Don Antonio de Mendoza envía,
Aquel famoso Hurtado
De las musas que al monte de Helicona
De las montañas trasladó el cuidado,
Que tan vivos espíritus corona,
A quien Apolo Délphico previene
Tantos laureles como letras tiene
Todo discurso, que su mano escribe,
De las altas ideas que concibe;
Bizarro ingenio dulcemente grave.

la Inquisición, recibiendo también, como signo del favor que le dispensaba el Rey, la encomienda de Zurita de la Orden de Calatrava. Sus obras dramáticas son pocas en número, si se tiene en cuenta la fecundidad de otros poetas dramáticos españoles, no pasando al parecer de ocho comedias (1).

Nótase en ellas la flexibilidad y movilidad de su talento, pero no ese vuelo de las ideas y de la imaginación, distintivo peculiar de los grandes poetas: divierten, pero no arrebatan. En lo cómico, al contrario, sobresale Mendoza con extremo: en *El galán sin dama* y *Cada loco con su tema*, nos ofrece caracteres ridículos, con verdad extraordinaria, llenos de vida y dotados de individualidad propia, como únicamente puede crearlo el espíritu de observación perspicaz y discreto. Pueden servir para demostrar lo opuesto á lo que afirman algunos,

(1) Seis están en la colección siguiente de las obras de Mendoza: *Obras líricas y cómicas, divinas y humanas, del canoro cisne, el más pulido, más aseado y el más cortesano cultor de las musas castellanas, D. Antonio Hurtado de Mendoza:* Madrid, 1728. Esta es reimpresión de una edición desconocida para mí, ya impresa en el siglo XVII. Las comedias que contiene son: *Querer por solo querer, No hay amor donde hay agravio, El marido hace mujer y el trato muda costumbres, Los empeños del mentir, Más merece quien más ama, Cada loco con su tema y el montañés en Viana, Entremés de Micer Palomo.* Faltan *El galán sin dama* y *Los riesgos que tiene un coche.*

al sostener que los poetas cómicos españoles desconocen el corazón humano, y no saben describir dramáticamente las debilidades y las locuras humanas, porque las comedias, á que nos referimos, en nada ceden bajo este aspecto á las mejores de Molière. El enredo también, con caracteres que sirven para su efecto, ofrece situaciones de las más divertidas: ambas están sazonadas por una gracia inagotable, y el diálogo es de una animación singular. *Los riesgos que tiene un coche* y *El trato muda costumbres* son comedias de enredo exclusivamente, sin contener nada de característico; la acción es natural y graciosa, y su plan no deja nada que desear en cuanto al orden y sucesión artística de las escenas. El talento de Mendoza no era, sin duda, á propósito para lo trágico, y él mismo hubo de conocerlo así, puesto que nos ha dejado un solo ensayo de esta clase. Este ensayo se titula *No hay amor donde hay agravio*, drama muy semejante en su fábula á *El médico de su honra*, pero escrito acaso con anterioridad á la tragedia de Calderón: una doncella, que, al verse visitada por un galán impertinente en ausencia de su amante, se ve obligada, por la llegada imprevista de su padre, y por la fuerza que éste le hace, á dar su mano al visitador, y siente después renacer en su pecho el antiguo amor que profesaba á su primer

amante al presentarse otra vez á sus ojos. Concertado ya entre ambos su plan de huída, y sospechándolo el marido, sorprende á la criminal pareja y la sacrifica á su venganza. No se ve en esta obra ni trazas siquiera de la profundidad, con que Rojas y Calderón han tratado el mismo asunto. Muchas otras obras dramáticas de Mendoza fueron escritas para celebrar fiestas en el teatro del Buen Retiro, distinguiéndose por su pompa escénica, con arreglo al fin que se proponía el autor.

ALVARO CUBILLO DE ARAGÓN era natural de Granada, según nos dice D. Nicolás Antonio. Debió nacer á principios del siglo XVII, ó por lo menos á fines del anterior, porque el biógrafo mencionado habla de una obra suya (*La curia leonina)*, cuya segunda parte apareció ya en Granada en 1625. No tenemos dato alguno acerca de la vida de Cubillo. Su fecundidad en el género dramático parece haber sido grande. Algunas comedias suyas y otras obras del mismo se imprimieron bajo el título de *El enano de las musas* (1): Madrid, 1654. En la dedicato-

(1) El título completo es: *El enano de las musas. Comedias y obras diversas de Alvaro Cubillo de Aragón:* Madrid, 1654. Las comedias que contiene son las siguientes: *La honestidad ofendida de Elisa Dido*, *Los triunfos de San Miguel*, *El rayo de Andalucía*, *Los desagravios de Cristo*, *El invisible príncipe del Baúl*, *Las muñecas de*

ria de este tomo dice que ha compuesto más de cien comedias, quejándose de que muchos libreros falsarios las han atribuído á otros poetas, como á D. Antonio de Mendoza, por ejemplo, la titulada *Señor de Noches-buenas*, aunque no se comprende que, habiendo este hombre distinguido escrito tantas cosas notables, se intentara desacreditar su nombre, haciéndolo responsable de locuras ajenas.

Las obras dramáticas de Alvaro Cubillo no revelan ingenio eminente, sino facultades naturales felices, consagradas con ardor al estudio de los mejores modelos. Su imaginación no es brillante y rica con exceso; pero tiene, sin embargo, la inventiva necesaria para enlazar sus composiciones dramáticas con argumentos ó fábulas interesantes. Si carecen de notable originalidad, regocijan, no obstante, por la dramatización hábil y artística del asunto, por su plan bien coordinado y por el buen gusto que demuestra en la exposición, y poseen además una cualidad que las distingue muy particularmente de todas las demás obras dramáticas de los españoles. Es esta prenda cierta dulzura agradable de tiernos sentimientos, que nos revela con toda verdad una de las

Marcela, *El Señor de Noches-buenas*, *El amor cómo ha de ser*, *La tragedia del duque de Verganza*,

partes más nobles del corazón humano. Alvaro Cubillo hubo de tener un carácter sensible, casi femenino, opuesto á la representación de pasiones enérgicas, pero conocedor de las más dulces del alma, especialmente de la de la mujer, y aficionado, por su propensión natural, á lo tierno y agradable, á la pintura del amor ferviente y lleno de abnegación. A esta especie pertenecen sus mejores obras, y, entre ellas, en particular, *Las muñecas de Marcela* y *La perfecta casada*. En la primera de estas comedias se nos presenta con la mayor delicadeza la aparición del sentimiento del amor en una doncella, casi niña, personificando en esta Marcela un sentimentalismo tierno y visionario, lleno de frescura, de sencillez, de vida y alegría, que nos impresiona singularmente del modo más grato. Tan simpática como ésta, y por la misma razón, es la heroína de la segunda comedia mencionada: quizás en pocas obras observemos un carácter tan angelical, un corazón y unas costumbres tan puras, que resplandecen siempre serenas hasta en las tentaciones, humillaciones y extravíos. Su lenguaje claro, natural y bello, y la harmonía y perfección de sus versos, contribuyen también á aumentar el mérito de ambas composiciones.

Si las descripciones psicológicas no forman el fondo de sus obras, prefiere Alvaro Cu-

billo representar la energía moral, la paciencia y la constancia en la desdicha, la fidelidad, y la abnegación y sacrificios de la amistad y del amor, practicándolo de manera que se distinga, bajo este aspecto, con gran ventaja suya, de la generalidad de sus contemporáneos, siendo su lenguaje propio y natural del sentimiento, y conmoviéndonos de esta suerte mucho más que cuando imita á la mayor parte de los poetas españoles, al emplear la razón y la imaginación en expresar los varios afectos de la sensibilidad. Bajo este punto de vista es muy bello é interesante su drama titulado *El amor cómo ha de ser*.

Entre las demás comedias de este poeta, en las cuales descuella menos esa prenda especial y distintiva, escritas con arreglo al carácter general de las demás obras dramáticas españolas, merecen mención especial *El invisible príncipe del Baúl*, de mucho ingenio y de mucha gracia verdadera, quizás comparable á *Amar por señas*, de Tirso de Molina; *El vencedor de sí mismo*, del ciclo de tradiciones de Carlomagno; *Los desagravios de Cristo*, que trata de la destrucción de Jerusalén por Tito; *El conde de Saldaña*, en dos partes, quizás la mejor obra dramática que trate de la historia de Bernardo del Carpio, y la que se ha sostenido más largo tiempo en el teatro, y, por último, *El*

rayo de Andalucía, cuyo héroe es el famoso bastardo Mudarra.

JUAN DE LA HOZ MATA (1), oriundo de una familia de Burgos, nació en Madrid en el año de 1620; recibió en el de 1653 el hábito de la Orden de Santiago; después fué regidor de Burgos, y, por último, presidente del Consejo de Hacienda de Castilla. Vivió hasta fines del siglo XVII. A pesar de las graves ocupaciones anejas á los cargos importantes que desempeñó, tuvo tiempo, sin embargo, para consagrarse al culto de las musas. Sus dramas no son numerosos. El más célebre es *El castigo de la miseria*. Esta comedia fué calificada entre las obras mejores de este género del teatro español, en la época en que se creyó que la belleza y la cualidad principal de una buena comedia había de consistir en la censura acertada de ciertos vicios y flaquezas humanas: pero las ideas estéticas actuales, hoy más exigentes que entonces, no pueden confirmar ese juicio, celebrando á lo más la gracia de algunas situaciones y la elegancia de la locución: sólo el carácter del sórdido avaro Don Marcos, decuplicado Harpagón, puede mover disgusto. El enredo, que consiste en las estratagemas de una astuta aventurera, que lo engaña so pre-

(1) *Hijos ilustres de Madrid*, por Baena.

texto de poseer inmensas riquezas y lo atrae de esta manera á sus redes, no ofrece, á la verdad, nada notable, sino que, al contrario, es de un mérito mediano y ordinario. Vale mucho más otra comedia de La Hoz, titulada *El montañés Juan Pascual y primer asistente de Sevilla* (1). Indicaremos, por tanto, el argumento de esta obra dramática digna de aprecio. El rey Don Pedro *el Justiciero*, más conocido bajo el sobrenombre de *Cruel*, se extravía cazando en la inmediaciones de Sevilla. Un anciano, á quien encuentra sin darse á conocer, le ofrece alojamiento en su casa por la noche, y lo lleva á su habitación, sin aparato, pero espaciosa y demostrando el bienestar de su dueño. Pronto se suscita entre ambos animada conversación, y el huésped, que se da á conocer por el nombre de Juan Pascual, como propietario, no noble, á la verdad, pero sí perteneciente á una familia de cristianos viejos, habla con la mayor libertad de las faltas del Rey y de los desórdenes y malestar del reino. La causa principal de estos trastornos consiste

(1) El suceso, en que se funda el drama *Juan Pascual*, se cuenta en los *Anales de Sevilla*, de Zúñiga, del año 1354, tomo II, pág. 136. Si La Hoz, como Baena dice, nació efectivamente en 1620, debió alcanzar una edad muy avanzada, porque un autógrafo suyo de la Biblioteca del duque de Osuna, *El deseado príncipe de Asturias*, lleva la fecha de 1708.

para él en la falta de justicia sensata y prudente.

Un castigo atemoriza,
Un suplicio causa ejemplo;
Pero en llegando el cuchillo
A esgrimir siempre sangriento,
Se hace lástima la ira,
La lástima sentimiento;
De esto nacen los quejosos
Y los sediciosos desto,
Que es atributo de Dios
La justicia, con que es cierto,
Que á su imitación, no es bien
Cause horror, sino respeto.
Si el Rey tuviera á su lado
Un hombre como yo, creo
Que mirando por su fama
Y por la quietud del reino,
Que muy en breve Sevilla
Refrenara su ardimiento.

Don Pedro lo oye con la mayor atención y complacencia. La llegada de algunos caballeros de su séquito revelan á Juan Pascual cuál es la persona, á quien ha hablado con tanta libertad. El Rey expresa su deseo de que Juan Pascual, cuya prudencia é independencia de carácter han hecho en él impresión favorable, acepte el cargo de asistente ó primera autoridad civil de Sevilla. Juan Pascual, al principio, opone algunas dificultades para la admi-

sión del puesto que se le ofrece; pero Don Pedro, por su parte, no deja de insistir para que lo acepte.

JUAN.

Mirad que soy testarudo,
Y lo que una vez sentencie
En justicia, no ha de haber
Ordenes que me lo truequen.

REY.

Lo que hicieres doy por hecho.

JUAN.

Mirad que, sin excepción,
Al que culpado aprehendiere
He de castigar, sin que
Valgan glosas á las leyes.

REY.

Ni aun mi casa reservéis;
¿Queréis más poder que éste?

JUAN.

Mirad que me estrecháis mucho,
Y que puede ser que acepte.

REY.

Juan Pascual, lo dicho, dicho.

JUAN.

Pues si remedio no tiene,
Lo dicho, dicho, señor.

Instalado en su nuevo cargo Juan Pascual, por su enérgica administración de justicia y por la sabiduría y moderación de sus fallos, llena pronto de terror á los criminales, y colma las esperanzas de todos los hombres honrados. Sevilla varía completamente de aspecto; pero al asistente no dan menos que hacer los malhechores que el mismo Rey, porque Don Pedro no aparece en esta obra bajo el aspecto de justiciero, como en las de Calderón y Moreto, sino como un tirano sombrío, arbitrario y receloso. Creyendo siempre que sus adversarios y hasta sus parientes le tienden lazos traidores para perderlo, intenta asegurar su vida matando á sus enemigos; la sangre de sus rivales ha de derramarse para llevar á ejecución sus intrigas amorosas, y otras veces, al contrario, se empeña en proteger á los reos condenados por el asistente. Juan Pascual, siempre justo y concienzudo, pero á la vez de carácter flexible, se da trazas de tener á raya al violento y tiránico Monarca, en cuyo ánimo, á pesar de la furia de sus pasiones, subsiste aún un resto de justicia, y someterlo, cuando la necesidad lo exige, á sus buenos propósitos. Por este motivo, para hacer resaltar el conflicto entre los deberes de magistrado y de súbdito, en que Juan Pascual se encuentra, y la maña con que, en virtud de su firmeza de

carácter y de su celo, desvanece los innumerables contratiempos que su cargo le suscita, se muda de repente el argumento del drama para concentrar todo su interés en los sucesos siguientes: Don Pedro, olvidándose de su pasión por Doña María de Padilla, se enamora con violencia de la propia hija de Juan Pascual, é intenta penetrar de noche en la casa del asistente. Mata de una puñalada á un criado que se opone á su entrada, pero llega á escaparse antes de que acudan los vecinos atraídos por el escándalo. Nadie sabe quién es el asesino. Juan Pascual prende á todos los habitantes de la calle, y nada puede averiguar; pero una vieja, que trabajaba tarde en su ventana, á la luz de un candil, declara que ha conocido al Rey. El asistente le impone el más profundo silencio, y prosigue la causa empezada en la forma ordinaria; el Rey le recomienda con maligna ironía que no omita medio de descubrir al culpable y de castigarlo, sea cual fuere su rango, con todo el rigor de la ley. Juan Pascual no se desconcierta por esto en lo más mínimo. Poco tiempo después anuncia al Rey que la causa se ha terminado, y que se sabe quién es el reo; pero que el delito se ha cometido por un hombre, que ocupa un puesto tan elevado, que á veces, en consideración á él, las leyes quedan sin fuerza, y que acaso sería más con-

veniente dejar en aquel estado el negocio. Don Pedro, valiéndose de los subalternos del asistente, averigua que éste lo sabe todo; pero siente curiosidad de ver cómo sale de este embarazo, é insiste de nuevo en que se cumpla con rigor la ley. Juan Pascual, que se precave de la cólera del Monarca arrancándole una orden solemne, no tarda en ejecutar su proyecto. Suplica al Rey que le acompañe al lugar en donde se ha perpetrado el crimen, y en donde debe ser castigado. Apenas llegan allí, se descorre una cortina que encubría la casa del asistente; detrás de ella se ve la estatua de piedra de Don Pedro, y no lejos el candil en la ventana, desde la cual presenció la vieja el asesinato.

REY.

Este es mi retrato.

....

JUAN.

Pues éste es el delincuente,
Y yo el juez, que de rodillas
Vuestro seguro os acuerdo.

El Rey estrecha entre sus brazos al atrevido y noble magistrado, y manda que, para recuerdo perpetuo de este suceso, permanezca la estatua en su lugar, y que Juan Pascual des-

empeñe mientras viva el cargo de asistente de Sevilla.

ANTONIO DE SOLÍS Y RIVADENEYRA[1] nació en Plasencia (Castilla la Vieja) [2] el 18 de julio de 1610; estudió después leyes en la Universidad de Salamanca, y se consagró también desde su juventud á la poesía, escribiendo á los diez y seis años una comedia titulada *Amor y obligación*, que fué recibida con mucho aplauso. El conde de Oropesa fué su decidido protector; más tarde fué nombrado Secretario de Felipe IV, y obtuvo una plaza en la Chancillería de Estado, componiendo algunas comedias por indicación del Rey para celebrar las fiestas de la corte. Después de la muerte de Felipe fué nombrado Cronista mayor de las Indias, escribiendo, mientras lo desempeñaba, su famosa obra de *La conquista de Méjico*. Cuando era mayor su renombre como hombre de Estado, como historiador y poeta, tomó de repente la resolución de renunciar al mundo y de entrar en el estado eclesiástico. Recibió las sagradas órdenes á los cincuenta y siete años de edad, abandonó los negocios, y renunció para siem-

(1) Juan de Goyeneche, *Vida de Antonio de Solís*, que precede á las *Varias poesías sagradas* de este último: Madrid 1692. D. Nicolás Antonio.

(2) Otros aseguran que Alcalá fué el lugar de su nacimiento.

pre á la poesía y al teatro. Dejó sin terminar una comedia, ya comenzada, cuyo título es *Amor es arte de amar*. Murió el 19 de abril de 1686. Sus comedias, no muchas en número, aparecieron en un tomo, con el título de *Comedias de D. Antonio de Solís y Rivadeneyra* (Madrid, 1687), reimpresas después en el mismo punto en 1716. Algunas loas y sainetes suyos, y el fragmento de la comedia *Amor es arte de amar*, que dejó sin concluir, se encuentran en las *Varias poesías sagradas y profanas que dejó escritas D. Antonio de Solís, recogidas por Don Juan de Goyeneche:* Madrid, 1692.

Las comedias de este poeta fueron muy famosas en la época, en que españoles patriotas, amantes de su teatro nacional, acometieron su defensa contra los ataques de los galicistas, y que, para no herir demasiado á sus adversarios, eligieron aquellas obras dramáticas menos opuestas á los preceptos de Boileau, cifrando en ellas sus alabanzas. Algunas comedias de capa y espada de Solís guardan la unidad de acción, que dura veinticuatro horas, y de aquí que fuesen las preferidas contra los partidarios de las unidades, para probarles que la barbarie de España no había sido tan grande como sostenían. Muchos escritores del siglo anterior consideran á Solís como á uno de los primeros poetas dramáticos españoles,



y hasta Bouterwek y Schlegel le señalan un rango literario superior á su mérito, no precisamente por las mismas razones que impulsaron á los demás á hacerlo, sino por el influjo de esa crítica preexistente. Pero la verdad es que sólo merece esa fama por su estilo elegante, y por la tersura natural de su diálogo; son sus obras dramáticas lindas miniaturas trazadas con facilidad y limpieza; pero, sin embargo, es lo cierto que quien no propenda á mirar al tecnicismo elegante y perfecto de la composición como las cualidades más meritorias de toda obra poética, sino que, al contrario, extreme más sus pretensiones para censurarlas, renunciará descontento á su lectura. En cuanto á inventiva y fuerza de imaginación, y en cuanto á ese estro interior, fuente de la verdadera poesía, son de orden muy inferior los talentos de Solís, y en nuestra opinión casi se le dispensa más honor del que merece al colocarlo en lugar más bajo que á los dramáticos de segundo orden, y acaso al mismo nivel de Guevara y Matos Fragoso.

Por tanto, Solís debe descender de la altura usurpada, que se le ha señalado, al paraje más modesto que le compete, lo cual no obsta á que se estime y alabe su habilidad en la invención y arreglo de un plan, su viveza en observar y representar las costumbres y los carac-

teres, la elegante precisión de su lenguaje y la agudeza de su ingenio. Al tratar ya en particular de sus dramas, hablaremos primero, como es justo, de *El alcázar del secreto*, el más famoso suyo en España, hace mucho tiempo. Su fábula y traza es muy ingeniosa, y hay claridad y transparencia en su desempeño, aunque se desearía que careciese de cierta tendencia á la ópera. El lugar de la acción es la isla de Chipre, el cual nos hace ya adivinar cuál ha de ser su argumento, porque Chipre fué el país predilecto de los poetas españoles siempre que se proponían representar hechos fantásticos, rodeados de un marco ó nimbo maravilloso. Segismundo, príncipe de Epiro, ha dado muerte en desafío al hijo de Fisberto, rey de Chipre. Diana, hermana del muerto, y á consecuencia de una profecía que anuncia á su padre su casamiento con su más encarnizado enemigo, ha sido guardada por su padre en un palacio inaccesible, y se ha prometido para esposa á quien quiera que haga sucumbir al matador de su hermano. Segismundo desembarca en las costas de Chipre á causa de una tempestad, y penetra por un subterráneo en el palacio de Diana, y la ve y se enamora; pero el triste resultado de su desafío anterior, y la circunstancia de que la mano de Diana ha de ser el premio de su propia muerte, le obli-

gan á ocultar su nombre y á hacerse pasar por Rugero, príncipe de Creta. Hay en esto, como se nota á primera vista, germen apropiado para un desarrollo lleno de interés; añádase que el poeta supone que el verdadero Rugero se ha enamorado á su vez de la hermana de Segismundo, cuyo retrato ha visto, y que le lleva á Chipre, haciendo nacer celos fundados entre estas dos enamoradas parejas, ya por la mudanza de los nombres, ya por otras causas, y entretejiendo con mucha habilidad en el argumento estos hilos diversos; todo lo cual demuestra que es justa la censura favorable que se ha hecho de esta obra, y que sus bellezas y el ingenio mostrado por su autor, corroboran con razón su gran fama.

De *La gitanilla de Madrid*, de Solís, que, como indica su título, se refiere á la novela del mismo nombre, de Cervantes, y, además, á un drama antiguo de Montalbán, dice Signorelli, poco afecto á los españoles, como es sabido, lo siguiente: «Esta comedia, traducida al italiano por Celano, es deliciosa en español. Los afectos ordinarios, los celos, el amor, los altercados y las reconciliaciones, tienen gracia y novedad. La acción no dura mucho más de veinticuatro horas. Por su desenvolvimiento y por su pintura de afectos, ha sido bien acogida esta comedia en los teatros de Italia; pero

es imposible conservar fuera de España los rasgos originales de los gitanos andaluces, realzados singularmente por la representación de los naturales de este país. Más de una vez vi desempeñar el papel de Preciosa á la excelente actriz Pepita Huerta, que falleció hace ya años, tomando parte también la Carreras, que se había retirado de las tablas en el año 1783, al abandonar yo la Península ibérica. Ambas eran igualmente aplaudidas, pero por distintas causas. Admirábase en la primera la gracia natural y distinguida, con que imitaba el lenguaje y las costumbres de los gitanos: esta bella mezcla de gracia, de ingenio y de nobleza, caracterizaba de una manera inimitable á una doncella viva y apasionada, pero desdeñosa y llena de caprichos, descubriéndose al cabo que es hija de padres de una posición respetable. La Carreras, por su parte, era insuperable en la fiel imitación de las costumbres y modo de ser de la gente gitanesca (1).»

A este encanto, que ofrece la representación de la comedia, hemos de atribuir los aplausos, que siempre se le prodigaron en España. Pero cuando se lee *La gitanilla* tranquilamente, nos parece una comedia mediana, eco casi apaga-

(1) Signorelli, *Storia crítica de' Teatri.* Nueva edición: Nápoles, 1813, tomo VII, pág. 107.

do de las bellezas de la incomparable novela de Cervantes.

El doctor Carlino se funda en una comedia antigua de Góngora, no terminada por éste. El protagonista es un mal médico, semejante á aquél, de quien dice lo siguiente Tirso de Molina:

Más almas tiene en el cielo
Que un Calígula ó un Nerón;
Donde pasa todos gritan:
Allá va la Extremaunción.

Este Hipócrates se dedica, además, al arte de servir á los jóvenes en sus relaciones amorosas, oponiendo perpetuo obstáculo á sus trabajos la estupidez y locuacidad de su mujer, y obligándole á forjar nuevas mentiras y ardides para llevar á cabo los enredos comenzados. El embrollo, á que dan lugar, es, sin duda, entretenido; pero esta farsa carece de mérito superior. En *Un bobo hace ciento* hay tres amoríos que se cruzan entre sí, disfraces, equivocaciones y celos; pero todo tan trillado y vulgar, que no se comprende cómo el autor pudo presentar de nuevo tan asendereado argumento. Más valen *Amparar al enemigo* y *El amor al uso:* el primero es una comedia, semejante á las de Calderón, y una casualidad extraordinaria el resorte, que produce una combinación muy divertida en ciertos amoríos, y un enredo de los

más complicados; *El amor al uso* describe, con gracia y á la ligera, la pasión frívola y la inconstancia de dos jóvenes, que fingen sentir ardiente pasión amorosa, cuando, en realidad, está cada uno de ellos enamorado de otras personas.

Agustín de Salazar y Torres, perteneciente á una familia emparentada con las primeras casas de España, nació en Soria (en Castilla la Vieja y en el territorio que ocupó la antigua Numancia), y á los cinco años navego á América con un tío suyo, que lo había prohijado, recibiendo su primera educación en el colegio de jesuitas de Méjico. Regresó joven á España; encontró en la corte de Felipe IV favorable acogida, y conquistó, con sus poesías y comedias, las alabanzas y la amistad de Calderón. Pasó después á Sicilia en el séquito del duque de Alburquerque, y obtuvo el cargo de capitán de armas de la provincia de Girgenti. A su vuelta á España vivió de nuevo en la corte. Murió en Madrid, en el año de 1675. Todas sus obras se imprimieron por Vera Tassis, á quien ya mencionamos como editor de las de Calderón, en dos volúmenes (1), conteniendo el segundo las comedias.

(1) *Cythara de Apolo. Varias poesías divinas y humanas, que escribió D. Agustín de Salazar y Torres, y saca á luz D. Juan de Vera Tassis y Villarroel, su mayor*

Salazar es tildado ordinariamente de imitador de Góngora. En sus poesías líricas muestra, sin duda, inclinación al estilo hinchado de aquel poeta; pero aunque en sus comedias se encuentren manchas aisladas de culteranismo, en general su dicción, llena de imágenes pomposas, es, sin embargo, corriente y escogida, pudiendo afirmarse también de casi todas ellas que reunen, á un desempeño verdaderamente poético, inventiva lozana y original. Su carácter distintivo es, en su mayor parte, fantástico y parecido á cuento, manifestándose así en lo extraño y maravilloso de la acción, y recibiendo los más varios cambiantes en su exposición florida y poética. Corresponde á esta clase *Elegir al enemigo*, comedia mencionada con aplauso por Bouterwek; *También se ama en el abismo*, *El mérito es la corona* y *Santa Rosalía*. Con los vivos y ricos colores de su fantasía, ha exornado también Salazar los asuntos tomados de la historia antigua, escogidos por él para materiales de sus dramas. Tales son *Los juegos olímpicos* y *Céfalo y Procris*. De muy diversa índole, al contrario, es otro drama suyo, titulado *La segunda Celestina*, que goza de mucha fama, y se ha conservado has-

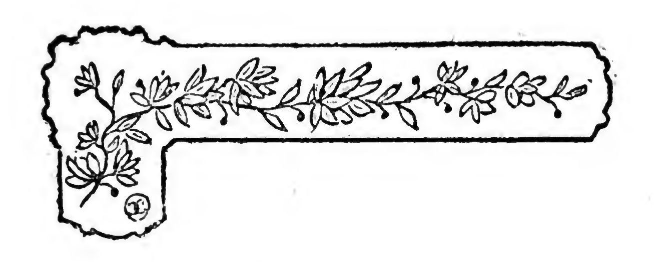
amigo. Primera parte: Madrid, 1694.—*Loas y comedias diferentes que escribió D. Agustín de Salazar y Torres*. Segunda parte: en el mismo lugar y año.

ta hoy en el repertorio del teatro español. En efecto, pocos cuadros de costumbres, como éste, se nos ofrecen en todas las literaturas, de tan admirable verdad, de plan tan acentuadamente cómico y que revele tan profundo conocimiento del corazón humano, y de una sátira tan bien dirigida. Sus caracteres son magistrales, notable su ingenio y gracia, y en las situaciones de los personajes se admira la lógica dramática, en cuya virtud forman parte esencial de la acción, así como su vida y movimiento, y los rasgos de cómico genuíno que las distingue. La protagonista es una vieja redomada que se hace pasar por bruja, y que, bajo esta máscara, se ocupa, en realidad, en facilitar entrevistas de jóvenes enamorados. Desempeña largo tiempo este oficio; pero al fin queda presa en sus propias redes. Uno, engañado largo tiempo con sus astucias, la delata á la Inquisición, y, comprendiendo ella que puede costarle la vida su fama de brujería, se empeña en demostrar con la mayor diligencia que sus pretendidas artes mágicas son las cosas más naturales del mundo; todo el afán mostrado antes para que se diese fe á la fuerza de sus filtros, amuletos y ungüentos, lo emplea ahora en probar que eran sólo artimañas y engañifas. Pero nadie se fía de sus protestas, y hasta los jueces, durante el juicio, temen algún



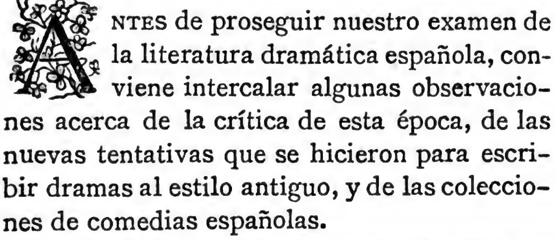
daño del poder sobrenatural que la atribuyen, invocando ella el testimonio de todas las personas que se han creído encantadas, para demostrarles cumplidamente que se ha limitado á estafarlas. Cualquiera comprende lo acertado de este plan para cualquiera comedia, debiendo nosotros añadir, que, en su ejecución, se halla una prueba brillante de la originalidad y del talento cómico del poeta.





CAPÍTULO XXI.

Crítica de este período.—Nuevas tentativas para reformar el drama al estilo antiguo.—Colecciones de comedias españolas.—Extraordinario número de poetas en tiempo de Felipe IV y Carlos II.—Francisco de Leyba.—Jerónimo Cáncer.—Los hermanos Figueroa.—Fernando de Zárate.—Antonio Coello.—Jerónimo de Cuéllar.



ANTES de proseguir nuestro examen de la literatura dramática española, conviene intercalar algunas observaciones acerca de la crítica de esta época, de las nuevas tentativas que se hicieron para escribir dramas al estilo antiguo, y de las colecciones de comedias españolas.

Los eruditos, que á principios del siglo XVII habían censurado con tanta acritud la forma nacional del drama, y recomendado la observancia de las leyes de los antiguos, enmudecieron casi por completo hacia fines de la época en que vivió Lope de Vega. El último escritor de alguna importancia, que insistió en la

conveniencia de imitar los dramas antiguos, fué Jusepe González de Salas, muerto en 1651. La exposición de la poética de Aristóteles, que hizo este crítico ilustrado é ingenioso en el año de 1633, con el título de *Nueva idea de la tragedia*, trata en sus primeros trece capítulos de la teoría de la tragedia, con arreglo á los preceptos del antiguo filósofo, terminando esta obra un apéndice, en què se describe la disposición exterior de los teatros griegos. Su *Teatro escénico á todos los hombres* es una apología del teatro en general (1).

(1) Prueba no desfavorable de la crítica de este tiempo, nos ofrece *El Heráclito y Demócrito de nuestro siglo*, por Antonio López de Vega: Madrid, 1641. Algunos párrafos de este escrito nos dan una idea del espíritu y del tono de la misma crítica:

«El Cómico (comencemos por él) se confunde con el Trágico: i no siendo uno, ni otro, no solo alterna en una misma fábula el Coturno con el Zueco, mas aun al mismo tiempo dando su pié á cada uno, se los calça á entrambos juntos. Llora, i rie, en una misma ocasion. A un mismo punto (si se cotejan las personas con el lenguaje) es Patricio i es Plebeyo. Introduze lo jocoso muchas veces en el paso de suspension, que moviendo á risa, disminuye, i aun, desvanece el efecto, que era del intento. Hace sentir, obrar, i hablar los Reyes como los Infimos del pueblo: i los Infimos del pueblo tal vez como los Reyes. Riense de los rigores del Arte, diziendo los más agudos, que si es el caso y se traça á gusto de los oyentes (que es el fin que se pretende), viene á importar poco el mezclar las Especies, como si el escribir á rienda suelta del alvedrio, sin obligarse á ley alguna, siguiendo solo por Norte el capricho propio, mereciera alabança, y fue-

Hay pocas observaciones relativas al teatro español, y éstas no son de la índole odiosa y repulsiva que ya conocemos por las obras de

ra obra de grande Ingenio; ó como si el mayor artificio no fuera agradable á todos, i se pudiera negar ser más artificioso seguir un argumento ingenioso i apaciblemente, dentro de un mismo genero, desde el principio hasta el fin, observando sus principales preceptos, sin deslizarle al distrito ageno. Comedias, Pretextatas, i Traveatas, tuvieron tambien los Romanos. Patricios se introducian en las primeras, i Nobles del orden Equestre en las segundas. Y si bien no tan aprobadas por los peritos como las Tabernarias i Atelanas: que no admitian otros personajes, que la gente comun una, i la más vil y baxa de la República la otra; bien vistas y bien oidas, al fin, de todos, porque cada una guardava constantemente sus particulares precetos, i congruencias. Dense, pues, oy, enhorabuena de la misma suerte en las nuestras tal vez las primeras partes á Personas ilustres, tal á Medianas, i tal á las Infimas (aunque esto último se usa menos) i demoslas á todas en quanto á esta calidad, por buenas. Pero siga cada Especie su rumbo particular, i ni se pase al de las otras, ni al de la Tragedia, en que ay mayor desproporcion. Guárdese asi, en la invencion del caso, como en el estilo, la propiedad conveniente á las personas introducidas. Sea festiva la Comedia; triste, i perturbada siempre la Tragedia. ¿Esto porque lo a de alterar ninguna Edad? No digo que se guarden con supersticion las antiguas reglas (que algo se a de permitir al gusto diverso del siglo diferente). No que se ponga cuydado en aquellas ancianas menudencias, cuya falta (segun el uso moderno a observado) ni ofende la buena disposicion, ni lo sustancial de la fábula; que no viene oy á importar que se altere el número de los Actos. No que el caso se finja sucedido en uno ó más dias. No que en una misma Scena concurran hablando más de quatro, por más que Horacio lo repugne. Ni la omision finalmente de los demas acci-

Cascales y Figueroa; el autor desea para el drama de su nación forma más regular y más fija; pero á pesar de esto lo califica de un mo-

dentes semejantes. Pero que cada Poema, en lo esencial, se escriva segun sus particulares leyes, distinto, i no confuso con el otro, ¿á que Ingenioso i á que cuerdo puede dexar de parecer bien? ¿Y que ofensa puede resultar asi al gusto del Indocto? ¿No será agradable el apretar las perturbaciones, i disponer la gravedad de una Tragedia, sin las indecencias, i enredos populares? Y quando por la delectacion se conceda en ella algo jocoso, ¿ofenderá que sea por Episodio, i no entre las personas principales destinadas á la conmiseracion, ni en las ocasiones della? ¿que su perturbacion no llegue á sangre ni á pena, que pide la compasion Tárgica? Si se puede, pues, acertando satisfacer á todos, ¿que razon tendrá por si el errar, sino el no saber?

»Esto asi sumariamente, en quanto á la distincion de las formas, en que no quiero extenderme, por no parecer que me divierto á documentos Poéticos. En quanto á lo Prudencial, disposicion, i verosimilitud de cada una, ¿que costumbre moderna puede disculpar los monstruos, inverosimilitudes i desatinos, que cada dia nos hazen tragar los mas de nuestros Cómicos? ¿Puede ser en esto lícito el dispensar con el Arte? ¿Es muestra de Ingenio el fingir lo no contingente, ó el dezir lo que no conviene, solo por dar Novela apacible, i conforme al mal gusto de la multitud de los Ignorantes, que en nada desto reparan? Con esos ganan los Amantes de comer, i no con los pocos que ay Entendidos (responden ellos). ¿I quantas veces sucede el agradar á unos i otros con lo bueno? (les replico yo). ¿No lo vemos algunas? Luego cosa es posible. Procurad, pues, conseguir el aplauso de todos, con la buena razon, Mentecatos, i no con el desacierto, Fingid con novedad i verosimilitud. Disponed con suspension i claridad. I desatad sin violencia que quando así alguna vez os corresponda el buen suceso, será bien

do tan favorable, que asegura que el teatro español es muy superior al de los antiguos. La *Idea de la comedia de Castilla*, de Josef Pellicer

raro; i este por lo menos, es el camino de acertar las más. Pero quan pocos le siguen. I quantas veredas se hallan para errar. No hazen unos más, que ponernos en aquellas tablas, razonamientos i coloquios, ya desabridos, ó impertinentes, ya cortesanos, ó argentados, sin otra invencion, ni argumento considerable, desde la primera Scena, hasta la última. Forman otros la maraña de casos, i acidentes inverosimiles, pareciendoles, si se lo notamos, que satisfacen, con que al examen de la Naturaleza se hallen posibles: sin acabar de reconocer esta diferencia entre la imposibilidad i verosimilitud: ni queriendo persuadirse á que no todo lo posible es verosimil: teniendo lo primero tan anchos términos, quanto es lo que cabe en el poder de la Naturaleza, ó del Arte: i no siendo más lo segundo, que lo que de ordinario suele suceder: si no lo mismo individualmente, lo que parezca (digamoslo así) de aquella casta: bien que dispuesto, i sazonado de forma, que tenga allí lugar alguna novedad: allanandose así aquel dificil concurso de admiracion, i verosimilitud, cuya hermandad tanto encomiendan á los Poetas los Maestros del Arte. Otros se arriman á Historia grave, i en ella (como aquí es más necesaria la prudencia, que les falta) no solo pierden el decoro los Príncipes, publicando indignidades, que no eran para espuestas á los ojos del pueblo: mas tambien sin temor de Dios, ni respeto á lo venerable de las Crónicas, les levantan mil testimonios: alterandolas en lo principal del caso, que eligen (que es lo indisculpable en la Poética) muy satisfechos con la razoncilla, de que no se obliga la comedia á dezir verdades; como si aquella licencia del mentir se la uvieran dado sin límite; i no con preceto de que no pase en lo sagrado, de aquello, en que la Historia no habla, i pudo ser contingente; donde viene la ficcion á tener lugar, sin parecer que se miente, ó se contradize á lo escrito; i en lo profano, fue-

de Salas Tovar, impresa en el año de 1639, sólo me es conocida por su título; no así el autor, que aparece entre los que escribieron á

ra de esto mismo, solo en los casos, i sucesos accesorios á los principales, ó en las circunstancias menos importantes destos, cuya alteracion no dexa ofendido lo esencial de su verdad ni violada la autoridad sustancial de la Historia; resultando destas limitaciones el no quedar la fabula inverisimil; pues lo será todas las vezes que hablando de sucesos escritos contradixere en lo principal (de que se tiene mas noticia, i mas memoria) á lo comunmente recibido. Disparan otros muchos más, que todos los referidos: i no es su comedia otra cosa, que una junta de impropiedades, indecencias, i pasos mal avenidos; pueril la invencion; confusa, ó vulgarísima la disposicion de la maraña; i su nudo, aun sin averle apretado, mas cortado, que suelto, como si fuera el Gordiano. ¿No son todos esos disparates, clara señal de que van sus Autores á ciegas, i se atreven á esta parte de la Poesía, fiados solo en la osadia de la ignorancia? Pues en el estilo, i en el artificio de los versos, os digo yo, que lo enmiendan. Pero en esto no ay que extrañar, que aviendo asentado, que no saben lo que escriben, ni viene á hazer novedad, el ver confundir los dos estilos, Trágico, i Cómico, de suerte, que jamas puede percibirse qual dellos siguen; ni admiracion tantos desatinos, tantas coplas sin alma, sin razon, i aun sin inteligencia, como allí se representan. Toda esta suficiencia, i buenas partes, vienen á hazer más ridículos los humos, que con ver aplaudir alguna comedia suya, adquiere un Cómico. Ya no tiene España ingenio, que se le iguale. Ya no ay necesidad de más estudio, ni de mas atencion, que la de escribir mas comedias, si es de los Noveles; i si es de los Veteranos, pasa á gloriarse de que es honra de su Patria. Habla con magisterio. No parece en las Farsas agenas; ó en la que haze digna de su presencia, procura mostrarse divertido. I si merece alabança, i le preguntan su voto, procura dar-

la muerte de Lope, y, á la verdad, como celoso partidario del finado y de la forma dramática nacional. En todo el siglo XVII no aparecen escritos crítico-dramáticos de alguna importancia, y los pocos que se refieren á este asunto son sólo polémicas en pro ó en contra de las razones políticas y religiosas, que favorecen ó contrarían estos espectáculos; á ellos corresponden la disertación latina *De hodierna Hispana comediæ*, del jurisconsulto Ramos del Manzano, en su comentario á la *Lex Julia et*

sela tan escasa, i con tales demostraciones de superioridad, que mas parece querer mostrar, que la honra, que aprovarla. ¿No es todo esto Comedia, i mas entretenida que la que ellos componen? De mí os digo, que hallo abreviado, en su vista, i contemplacion, quanto se va á buscar á esos corrales, i que en un mismo sugeto se me ofrece, el Cómico, la Farsa, i el Representante. Mirad si se granjea algo en considerarlos á estas luzes. Bien es verdad, que entre tantos que infaman este Poema, con exercitarle sin mas caudal que ser abundantes versificadores, ay algunos, aunque bien raros, que con natural festivo, copioso, i cuerdo; con algun fundamento de estudios, i o con noticia del Arte; con esperiencia del Tablado, buelven por la honra de la Especie; i el dia que dan al Teatro Fábula suya, no solo corrigen el descrédito de la Clase (aun á pesar tal vez de algunas Serpientes racionales, que sembró el odio, ó la imbidia, por el patio; i despues les enmudeció, i enfrenó la rabia la fuerça de la razon) mas tambien nos restituyen el gusto que tenia estragado el idiotismo de los demas. Aunque, si bien se considera, así á los unos, como á los otros, solo de risa les quedamos deudores; á estos de la legítima de regocijo, i á aquellos de la bastarda del desprecio.»

Papia (1678), así como también una apología de las comedias españolas, y especialmente de las de Calderón, en 1682, por el Dr. Manuel Guerra (1). Los juicios críticos que formula D. Nicolás Antonio en su *Bibliotheca Hispana* (Roma, 1672) sobre los dramáticos españoles, que merecen gran consideración por dimanar de escritor tan instruído, se ven libres, en general, de la preocupación de calificar el círculo limitado de la antigüedad como el único medio de salvación para el teatro. Tan lejos va D. Nicolás Antonio, que llega á decir que ningún poeta de la antigüedad ni de los siglos más modernos puede compararse á Lope de Vega, porque á él debe su existencia la comedia española, la cual, descartando de ella algunos defectos insignificantes, es, sin disputa, por su gran belleza, la primera del mundo (2).

(1) Este es el mismo escritor que, en el tomo IV, pág. 198, se llama por equivocación sólo Manuel.

(2) La *Apología de las comedias de Manuel Guerra*, publicada en 1682, habla de innumerables escritos de polémica en prosa y en contra de la representación de las comedias, los cuales, aunque llenos por lo común de vanas declamaciones, ofrecen algunos párrafos interesantes, como los que siguen:

Discursos políticos y morales en cartas apologéticas contra los que defienden el uso de las comedias modernas que se representan en España, por D. Josef Navarro Castellanos: Madrid, 1648.

El autor dice que habla aquí de las comedias, que escribió Lope de Vega Carpio, renovando en España el

Si lo expuesto demuestra, por una parte, que el partido contrario al drama romántico había sido anulado por completo por la voz

teatro, desterrado de Roma por Scipión Nasica. Este hijo predilecto de las musas, añade, nació en el año 1562, pudiendo asegurarse que, en vez de ser amamantado con leche, lo fué con las aguas del Helicón, y que sus primeras palabras articuladas fueron versos, escribiéndolos desde su niñez; y casi en su infancia se representaron en los teatros comedias suyas, y fueron aplaudidas, contribuyendo poco á poco, por calificarse de recreo inocente, á corromper á los españoles con la afición á esos goces y á afeminar insensiblemente sus antiguas costumbres varoniles, y siendo su consecuencia que España, casi al mismo tiempo, era admirada y respetada de todas las naciones por sus virtudes, y desatendida y menospreciada por sus vicios.

Discurso teológico y político sobre la apología de las comedias que ha sacado á luz el venerable P. Fr. Manuel Guerra, por D. Antonio Puente Hurtado de Mendoza: Madrid, 1683.

En opinión de este autor, los personajes de las comedias españolas sirven para autorizar la inmoralidad, porque no hay dama que no sea noble, bella y astuta; las de clase más inferior han de ser hijas ó hermanas de algún caballero principal; no faltan infantas ni princesas, y hasta reinas y emperatrices, y no sólo se enamoran apasionadamente en el teatro, sino que se muestran también algo ligeras. Además, el criado conquista el favor y la mano de su señora, el vasallo la de su princesa soberana, y con tal que anden en el juego el amor, el ingenio, la travesura y la sagacidad, se justifica y hasta se ofrece como modelo la empresa más temeraria. ¿Y á qué se dirige todo esto sino á embellecer la depravación, á paliar el libertinaje y á convencer insensiblemente á la doncella más cándida de que sólo honra como merece á su hermosura y á su prudencia entablando relaciones amo-

unánime de toda la nación, confírmalo también, por otra, el pequeño número y la forma deplorable de las composiciones dramáticas

rosas? ¿Cómo podrá una madre censurar las faltas de su hija, contrarias al pudor y á la modestia, si, al llevarla al teatro, ve que en la escena se aplauden las mismas faltas que ha reprobado antes?

Dícese, prosigue, que las comedias son el espejo de la vida. El autor lo niega: ¿pero qué es lo que enseñan en puridad? A los amantes á ganar el favor de las damas, y á éstas á encantar á sus galanes, y á unos y á otras á burlar con engaños, astucias, sobornos y libertinaje el celo que ponen los padres en que se guarden las leyes de la decencia y del decoro. ¡Buenas lecciones aprenden las jóvenes inocentes averiguando la mejor manera de tomar cartas amorosas, y contestarlas cuanto antes; de excitar y provocar á los enamorados, fingiendo frialdad, á que extremen más sus pretensiones; á valerse de las confidencias de las criadas; á hablar á los galanes por la ventana, introducirlos en su casa y esconderlos astutamente, y al término de todo esto una boda venturosa para que no sientan miedo ni horror ni al principio, ni al medio, ni al término de sus amoríos! ¡Máximas tan cristianas y tan santas como la de que es preciso ser atrevido para amar y ser amado, sin temer nunca que nos falte ingenio ni capacidad para obtener el triunfo, como en la titulada *El amor hace discretos;* ó que no ha de amedrentarnos ningún obstáculo, como en la de *El amor hace milagros;* ó que se debe batallar con empeño contra los desengaños, como en la titulada *Porfiando vence amor;* por último, que se han de desatender los lazos de la sangre, los deberes que hemos de cumplir, la gratitud, la sana razón, las inspiraciones de la conciencia y todo lo demás de igual índole por obedecer esa máxima tan sensata, tan cristiana y tan política de que *Antes que todo es mi dama!*

Otras enseñanzas contienen también las comedias, que

del antiguo estilo, que se escribieron en este período. En efecto, quizás no haya otra de las últimas, digna de mención, más que *El Hércu-*

hacen llorar el corazón y los ojos más de lo que puede expresar la pluma. Tales son las relativas á los desafíos, tan crueles, tan sanguinarias, tan paganas y tan bárbaras. Este ídolo de la venganza se denomina en las comedias el punto de honor, no otra cosa, en verdad, que una reliquia, contraria á la caridad, del paganismo, en oposición directa á las leyes de la cristiandad. Las reglas del duelo que se desenvuelven en las comedias, son la tinta con que se borra el Evangelio de Jesucristo, enseñando que á esta deidad de la venganza, idólatra y bárbara, se ha de sacrificar la fortuna, la tranquilidad y la vida; y lo que es más: que mientras se levanta en la escena al amor un altar soberano, hasta este mismo amor ha de ofrecerse en holocausto sobre él á ese soñado honor. ¿En dónde se discuten con más escrupulosa exactitud los fundamentos de ese punto de honor? ¿En dónde se demuestran más á fondo las reglas que han de presidir los desafíos? ¿En dónde se defiende con más rigor la obligación de provocarlos? ¿En dónde se combate con más energía la entereza necesaria para rehusarlos? ¿En dónde se vierten más burlas y sarcasmos contra el menor escrúpulo, que pueda surgir acerca de la más mínima observancia de creencias tan insensatas? ¿En dónde, por último, se aprueba y glorifica más la rígida obediencia á estos mandatos tan paganos como bárbaros? Yo confieso que me horroriza sólo el pensar que estas leyes de la venganza, llamadas leyes del honor, no sólo se sostienen en las comedias sin oposición, sino que se reciben con aplausos, en desdoro de la razón, de la humanidad, de la Iglesia y del Evangelio de Jesucristo.

Contra este Mendoza, que atacó también á las comedias en otros dos escritos titulados *Eutrapelia* y *El buen gusto*, apareció una defensa de la comedia bajo el título de *Respuesta á un papelón que publicó el Buen Celo*, por



les furente y Oeteo, del lírico Francisco López de Zárate, impreso en el año de 1651. Á lástima nos mueve considerar la manera en que

D. Tomás de Guzmán, profesor en Salamanca: Salamanca, 1683. Dícese en él, entre otras cosas, que las acusaciones que se hacen contra las composiciones dramáticas de la época, se fundan principalmente en que esas piezas, sobre todo si han de ser admitidas por actores ó actrices, necesitan que, en su representación, haya mujeres graciosas, bonitas y bien vestidas. De aquí se deduce que podrían ser permitidas, si hubieran de desempeñarse por mujeres feas, torpes y mal vestidas, que ni saben bailar, ni cantar, ni siquiera declamar como deben, puesto que sólo es posible que haya buenos versos cuando el brillo y aparato de lo representado lo exige imperiosamente. Pero entonces, ¿qué actrices habían de ser esas? Sería menester buscarlas en las salas de algún hospital, no ocurriéndose á nadie que puedan encontrarse en otra parte. Pero ¿quién diablos daría su dinero por ver y oir á cómicas feas y groseras, cubiertas con malos trajes, y sin saber cantar, ni bailar, ni representar? ¿Serían éstas actrices ó espantajos? El autor asegura que no sabe cuáles son esas comedias, que se consideran como escuela de inmoralidad y corrupción, no siendo fácil que se representaran, y aun suponiendo, y no concediendo, que se lo propusieran. En primer lugar, apenas hay comedia en la que un galán visite la dama de otro, á no ser que se deslice por la puerta trasera del jardín, y, por consiguiente, cuantas vivan en casas sin jardín ni puertas traseras, no podrán imitarlo aunque lo deseen. Pero aun admitiendo que el amante entre por la puerta principal, es siempre costumbre que en tal caso se aparezca el padre ó el hermano de la dama, viéndose el galán obligado á ocultarse en algún otro escondrijo, que siempre se tiene á mano, y así, la que sólo tenga una sala con una alcoba, puede ir á la comedia sin peligro. Por lo general, los enredos de las comedias se traman v complican por las

este poeta en esa tragedia desdichada (en la cual, con poco acierto, incluyó dos de Séneca) imita con angustioso afán la afectación y lenguaje hinchado del latino, haciendo aún más insoportable la fábula cansada del original con discursos interminables y prolijos. Y, sin embargo, esta obra deplorable de un pedante indigno y sin talento, tan opuesto á la época y á los escritos dramáticos tan brillantes coetáneos, fué calificada como una joya de la literatura española por los afrancesados del siglo XVIII. *Las troyanas*, de González de Salas, ya mencionado, no son más que una traducción de la tragedia de igual clase de Séneca.

«Obligación debe ser del futuro historiador del teatro español, dice Bouterweck, dar noticias bibliográficas de las varias y diversas colecciones de dramas españoles de distintos autores (1).» Aceptando, pues, esta obligación,

rondas, que los amantes hacen por las calles de sus damas en las noches obscuras de invierno, en que no es fácil que se conozcan unos á otros, de lo cual se deduce que, si alguno por no coger un constipado deja sus amores para el verano, no aprovechará tampoco en esa escuela, porque en ella sólo se enseña á enamorar en pleno invierno.

(1) Acerca de las antiguas colecciones de dramas españoles, poseemos un tratado, de mucho mérito, de los barones de Münch-Belling-Hausen. Apúrase en él la materia de tal manera, que sólo me atrevo á añadir las dos notas siguientes:

diremos que no escapó al deseo de lucro de los libreros el conocimiento de las ventajas, que podría proporcionarles la predilección del pú-

La comedia de Vicente Suárez, *Amor, ingenio y mujer en la discreta venganza*, en la cual se mencionan muchos títulos de comedias, está impresa en la *Parte primera de los donaires de Terpsícore*, compuesta por D. Vicente Suárez de Deza y Avila, ugier de Saleta de la Reina, fiscal de las comedias en esta corte: Madrid, 1663.

La *Parte trigésima de comedias famosas de varios autores*, Zaragoza, 1636, contiene las siguientes: *Lo que son juicios del cielo*, *La doncella de labor*, ambas de Montalbán; *La dama duende*, *La vida es sueño*, de Calderón; *Ofender con las finezas*, de Jerónimo de Villayzán; *La mentirosa verdad*, de Juan de Villegas; *El marido hace mujer*, de Antonio de Mendoza; *Casarse por vengarse*, de F. de Rojas; *El privilegio de las mujeres*, de Montalbán; *Pérsiles y Segismunda*, de Rojas; *El guante de Doña Blanca*, de Lope; *El catalán Serrallonga*, de Coello, Rojas y Luis Vélez de Guevara.

Una compilación muy rara es: *Doce comedias de varios autores, los títulos de las cuales van en la segunda hoja. Con licencia. Impreso en Tortosa en la imprenta de Francisco Martorell año de 1838*. La misma contiene:

La tragedia de la hija de Geptén.

El santo sin nacer y mártir sin morir, que es San Ramón Nonnato. (Sin nombre de autor, aunque del Dr. Ramón, con arreglo á los datos de antiguos catálogos de comedias.)

El primer conde de Orgaz, y servicio bien pagado.

El cerco de Túnez y ganada de la goleta por el emperador Carlos V, del licenciado Sánchez, natural de Piedrahita.

La isla Bárbara, de Lope de Vega.

El renegado Zanaga, del licenciado Bernardino Rodríguez, vicario de Santibáñez, diócesis del obispado de Coria.

blico por su teatro, si lo hacían accesible y le facilitaban la lectura de las comedias sueltas de los poetas famosos y poco conocidos. Co-

Segunda parte de *El corsario Barbarroja y huérfano desterrado*, del licenciado Juan Sánchez, natural de Piedrahita.

Los celos de Rodamonte, del Dr. Mira de Mescua.

La bienaventurada madre Santa Teresa de Jesús, de Luis Vélez de Guevara.

El cerco de Tremecén, de Guillén de Castro.

El espejo del mundo, de Luis Vélez de Guevara.

Tragedia famosa de Doña Inés de Castro, del licenciado Mexía de la Cerda.

Casi más raras que las antiguas colecciones de comedias son las de entremeses. Entre las más interesantes y menos comunes, están las siguientes:

Entremeses nuevos de varios autores: Zaragoza, 1640, Pedro Esquer. Contiene muchos entremeses de Tirso de Molina.

Ociosidad entretenida en varios entremeses, bailes, loas y jácaras escogidos de los mejores ingenios de España: Madrid, 1668. Contiene entremeses de Calderón, Matos Fragoso, etc.

Ramillete de sainetes escogidos de los mejores ingenios de España: Zaragoza, 1672. Contiene entremeses de Alarcón, Calderón, etc.

Rasgos del ocio en entremeses: Madrid, 1661.

Verdores del Parnaso en diferentes bailes y mojigangas, escritos por D. Gil de Arnesto y Castro: Pamplona, 1697.

Laurel de entremeses, repartido en diez y nueve. Entremeses nuevos, escogidos de los mejores ingenios de España: Zaragoza, 1660.

Migajas del ingenio y apacible entretenimiento en entremeses: Zaragoza, Diego Dormer, 1674.

Tardes apacibles de gustoso entretenimiento: Madrid, 1663.

lecciones de esta especie, si bien no tendrían igual mérito literario que las de los autores más famosos, ofrecían, sin embargo, el inne-

Arcadia de entremeses, escritos por los ingenios más clásicos de España: Madrid, 1723.

Entremeses nuevos, de diversos autores, para honesta recreación: Alcalá de Henares, 1643.

La mejor flor de entremeses que hasta hoy ha salido, recopilados de varios autores: Zaragoza, 1679.

Floresta de entremeses y rasgos del ocio á diferentes assumptos de bailes y mojigangas: Madrid, 1680.

Vergel de entremeses y conceptos del donaire: Zaragoza, Diego Dormer, 1675.

Una colección de comedias, autos y entremeses es también *Autos sacramentales con cuatro comedias nuevas y sus loas y entremeses*. Primera parte: Madrid, 1655. Contiene las comedias *La Virgen de Guadalupe*, de Felipe Godínez; *El prodigio de los montes y mártir del cielo*, de Guillén de Castro; *El gran rey de los desiertos*, de Andrés de Claramonte; *El rico avariento*, de Mira de Mescua; autos de Antonio Coello, Francisco de Rojas, Calderón, Felipe Godínez, Mira de Mescua, Luis Vélez de Guevara, y las Loas y Entremeses de Cáncer, Moreto y Mescua.

Autos de Rojas, Moreto, Mescua, Godínez, Felipe Sánchez, Diego Ramos del Castillo, Guevara y Antonio del Castillo, se encuentran en el tomo *Autos sacramentales y al Nacimiento de Christo con sus loas y entremeses, recogidos de los mejores ingenios de España:* Madrid, 1675.

Finalmente, á las obras que contienen dramas, indicadas por Münch-Belling-Hausen en la pág. 5, añado las siguientes:

Cytara de Apolo y Parnaso en Aragón. Autor, el maestro Ambrosio Bordía: Zaragoza, 1650.

Rimas varias y tragicomedias del mártir d'Ethiopía, por el capitán Miguel Botello de Carballo: en Ruán, 1646.

gable atractivo de su misma variedad. Y, en efecto, en cuanto floreció el teatro español aparecieron también colecciones de esta especie, según indicamos ya en el tomo anterior, y, entre ellas, los dos volúmenes de comedias de autores valencianos, perteneciendo también á la misma época el volumen III y V de las de Lope. En número mucho más considerable aparecieron otras colecciones semejantes, en parte de copioso material, en los últimos años de la vida de Lope, y desde entonces hasta fines del siglo XVII. Las colecciones más grandes de esta clase fueron dos, que llevan el título de *Comedias de diferentes autores*, impresas

Luces de la aurora, días del sol en fiestas de la que es sol de los días y aurora de la luz, por D. Francisco de la Torre. (Sin año ni lugar de impresión.)

La reina Matilde, tragedia de Juan Domingo Bevilacqua: en Nápoles, 1597.

Persecuciones de Lucinda, dama valenciana, y trágicos sucesos de D. Carlos, por el Dr. Christóbal Lozano: Valencia, 1664.

Coronas del Parnaso y platos de las musas, de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: Madrid, 1635.

El caballero puntual, de Alonso de Salas Barbadillo, tres tomos: Madrid, 1619.

El subtil cordobés Pedro de Urdemales, de A. de Salas Barbadillo: Madrid, 1620.

Fiestas de la boda de la incasable mal casada, del mismo: Madrid, 1622.

Casa del placer honesto, del mismo: Madrid, 1620.

Navidad de Zaragoza, repartida en cuatro noches, compuesta por Matías de Aguirre: Zaragoza, 1654.

en Zaragoza y en Valencia, habiendo visto la luz la mayor parte en la primera mitad del siglo XVII. Un ejemplar completo de estas obras es una verdadera rareza bibliográfica, que no he visto en ninguna parte, conociendo sólo algunos tomos aislados, como, por ejemplo, el XXIX, Valencia, 1636; el XXXII, Zaragoza, 1640, y el XLIV, también en Zaragoza, 1652. La segunda colección importante de comedias españolas comenzó á publicarse en Madrid en 1652 con el título de *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, continuándose su impresión en la misma ciudad hasta el tomo XLVIII en 1704. Conviene saber que no todos los tomos llevan el mismo título; así, por ejemplo, el IV se denomina *Laurel de comedias*; el XIV, *Pensil de Apolo*; el XXXI, *Minerva cómica*; particularidad que ha extraviado á muchos literatos, haciéndoles creer en la existencia de otras tantas colecciones distintas, cuantos eran los diversos nombres de esas mismas partes. Sin hacernos cargo de algunas otras colecciones menos importantes, indicaremos una, sin embargo, no tan vasta como las anteriores, especie de antología dramática, en 10 tomos, impresos en Madrid desde el año de 1653, y que se titula *El mejor de los mejores libros que han salido de las comedias nuevas*, dado á luz por Thomás de Alfay. To-

das estas compilaciones, en las cuales se observa la regla de que cada tomo ha de comprender 12 comedias, tienen un valor indudable como repertorio abundante de la literatura dramática española; pero no pensamos, como Bouterwek, que pueden aprovecharse por el historiador del gusto nacional español, para averiguar por este medio cuáles han sido en ciertas épocas los dramas más aplaudidos de España, porque todas esas colecciones, en lo general, se han hecho sin buen acierto ni criterio, y contienen lo mediano y lo malo confundido con lo excelente, probando que los impresores, sin atender ni al mérito ni á la fama de las comedias, imprimían cualesquiera *que les venían á las manos*.

Extraordinariamente grande fué el número de poetas, que, además de los indicados, escribieron en el reinado de Felipe IV y de Carlos II, así para el teatro de la corte como para los demás populares de España. «Nunca quizás, dice Bouterwek, ha habido ningún poeta dramático como Calderón, acompañado en su larga carrera de tantos rivales amigos é imitadores, porque justamente en el medio siglo en que escribió incansable para el teatro, aparecieron la mayor parte de las comedias españolas, más conocidas por su número que por su mérito.» Nuestro historiador literario tuvo,

sin embargo, una idea imperfecta é insuficiente de la riqueza cuantitativa del teatro español, puesto que se limita á nombrar sólo meramente una parte muy pequeña de los dramáticos más célebres; y al comparar estos pocos, que apenas componen la vigésima parte de los que se consagraban á escribir para el teatro en la misma época, en cuanto á su número y fecundidad con los franceses é italianos, ha de incurrir necesariamente, como lo hace, en grave error y notoria inexactitud. Es cierto que son muchos los escritores dramáticos enumerados por los hermanos Parfait, y en la *Dramaturgia* de Lione Allacci; pero, en primer lugar, no igualan á los solos poetas dramáticos de la época de Felipe IV, y, en segundo, no se menciona ningún francés ni italiano que se aproxime en fecundidad á los españoles. Se puede, por tanto, sostener como verdad irrefutable la afirmada ya por el italiano Riccoboni, y repetida después por Dieze, que los españoles poseen más comedias que los italianos y franceses juntos, y pudiendo añadirse otro par de naciones más, sin incurrir por esto en exageración. Pero es preciso, al hablar de este punto, poner las cosas en su verdadera luz, porque estamos muy distantes de atribuir grande importancia á esta particularidad, ó en mirar al teatro español como superior al de las

demás naciones, sólo por esta ventaja numérica, y es menester confesar que la corriente dramática que llegó á ser más caudalosa en la época de Calderón, llevaba en su seno muchas composiciones insignificantes y sin mérito. Seguramente algunos hombres sin imaginación y de mediano talento, que se dedicaron á la poesía dramática por vanidad y deseo de lucro, no por verdadera vocación, aumentaron el número de estos poetas españoles; cierto es también que los más distinguidos sacrificaron con frecuencia su fama póstuma por obtener aplausos pasajeros de la muchedumbre, y rebajaron, por su precipitación en escribir, el noble arte de la poesía, transformándola en baja industria. Pero es también indudable que la perfección técnica y la forma regular que había alcanzado ya el drama, fija y discretamente determinada de un modo definitivo por el trabajo de poetas de primer orden, imprimió su sello y revistió de bellezas aisladas hasta á las obras menos importantes de esta época, como lo es también que el espíritu poético, difundido entonces en todo el pueblo, favoreció á menudo sobremanera á las condiciones y prendas poéticas de los individuos. Realzóse lo aislado por la influencia y el concurso poético de todos; los talentos medianos cobraron mayores bríos con el ejemplo de los grandes

maestros, y si no pudieron brillar con luz propia, reflejaron, no obstante, algunos rayos de belleza sin tacha. Por esta razón dijo muy bien Schlegel «que, sin excepción alguna, es digna de nuestra atención toda obra dramática del período más brillante del teatro español.» Verdad es que encontramos alguna vez composiciones dramáticas desprovistas por completo de mérito, no faltando nunca gentes que se consagran á hacer aquello, para lo cual carecen de talentos naturales; pero también sucede con frecuencia que, cuando menos se espera, y cuando examinamos las obras de autores sin fama alguna ó anónimos, encontramos composiciones de subido valor dramático.

Así se comprende que todos los poetas de la época de Calderón merezcan indisputablemente atento examen. Cuando acometimos la empresa de escribir la HISTORIA DE LA LITERATURA DRAMÁTICA ESPAÑOLA, hubimos de trazar previamente los límites en que debía encerrarse nuestro trabajo: no era posible tratar prolijamente de todos los poetas dignos de nuestro estudio por su mérito, ni lo era tampoco analizar ni aun indicar el argumento de las obras innumerables de los más famosos, porque, de hacerlo así, la extensión de esta historia del teatro español hubiera sido mons-

truosa. ¡Ojalá que haya bastado lo expuesto hasta ahora para dirigir el interés del público alemán hacia esas riquezas dramáticas tan lejanas! Sin olvidarlo, pues, prosigamos ahora con otros poetas, no nombrados aún, pertenecientes también á la misma escuela, cuyos principales representantes son Calderón, Moreto y Rojas; pero de una manera compendiosa, deteniéndonos sólo alguna vez, cuando su mérito lo exige.

Uno de los poetas más importantes, que, con arreglo á las anteriores indicaciones, merece ocuparnos ahora, es Francisco de Leiba, de la familia distinguida de los Ramírez de Arellano. Indudablemente ha de calificarse de imitador de Calderón, porque lo copia con mucha exactitud, sobre todo en su estilo; no es la suya una imitación servil, sino la de un poeta ingenioso y de talento que sabe asimilarse muchas bellezas de su modelo. En casi todas las obras de Leiba se nota hábil invención, enlace artístico y aptitud para desenlazar el argumento, y, en casi todas, á la riqueza de los materiales corresponde el acierto en su manejo y elaboración. Los escritos de este poeta merecían, sin duda, un examen más detenido, si no lo impidiese el plan que nos trazamos desde el principio. Las comedias más conocidas de Leiba son las dos tituladas *Cuando no se*

aguarda y *La dama presidente* (1), distinguiéndose la primera por su riqueza y vigor cómico, y la segunda por su feliz y gradual desarrollo, que encadena estrechamente el interés del espectador, habiendo otros muchos escritos suyos de igual mérito, como, por ejemplo, la comedia de intriga *El honor es lo primero*, que, por lo ingenioso de su plan y su desempeño, rivaliza con las de la misma clase de Calderón, y, además, la que lleva el título de *Cueva y castillo del amor*, verdaderamente admirable por sus abundantes imágenes y por ofrecer alguna semejanza con *La vida es sueño;* y otra, *Los hijos del dolor*, que se distingue por algunas escenas verdaderamente trágicas, y cuyo argumento es la historia de Juan Castriota y de su hijo, el famoso Escanderbeg.

JERÓNIMO CÁNCER sobresale en particular por su talento cómico y por su fecundo ingenio, habiendo vivido en la corte de Felipe IV atendido y considerado por todos. Sus obras

(1) La fábula en que se funda *La dama presidente*, de Leiba, esto es, la de una señora que, disfrazada de hombre, llega á adquirir la importancia suficiente para transformarse en juez de las faltas de un marido celoso con una amante infiel, ha sido desenvuelta dos veces por Lope de Vega en *El alcalde mayor* y *El juez en su misma causa*. La misma idea se repite en *La dama corregidor*, de dos ingenios, y en la comedia anónima *La mujer juez de su marido*.

burlescas, *Mocedades del Cid* y *La muerte de Baldovinos*, son de una gracia incomparable y de las mejores de esta clase que posee el teatro español (1). Como indican sus títulos, son sólo parodias de otras obras serias y heróicas, y aparecen en ellas los héroes y reyes de las tradiciones caballerescas bajo un aspecto ridículo, así en sus palabras y actos, como en las situaciones extrañas en que se encuentran. Nos traslada á un mundo, por decirlo así, al revés del nuestro, en el cual todo lo grande y lo sublime para nosotros, por nuestra costumbre de mirarlo así, se transforma en pequeño é insensato. Sucesos burlescos, bajas locuciones cómicas, los refranes y el dialecto de las clases más abyectas del pueblo, concurren juntos á mantener á los espectadores en una risa continua. Fácil es de adivinar que hay también algo burdo y grosero en estos rasgos vivos de ingenio y de capricho; pero merece observarse que el verso culto y solemne presta cierta gracia á esas bromas y chanzas de baja estofa. En estos escritos del poeta, magistrales en su clase, nos presenta con el mayor acierto lo que constituye el reverso del heroísmo, agradándonos sobremanera ver á la luz

(1) Están en las obras de D. Jerónimo Cáncer: Madrid, 1651, reimpresas en Lisboa en 1659.

grotesca de este espejo cómico á los mismos personajes, que tantas veces nos han interesado por lo patético y lo sublime de sus situaciones trágicas. También es de Cáncer la comedia titulada *Dineros son calidad*, atribuída á veces á Lope de Vega, y en la que se encuentran notables bellezas aisladas, leyéndose también muchas veces su nombre al frente de comedias escritas por él en compañía de otros poetas. Así, con Moreto y Matos Fragoso compuso los dos dramas *El bruto de Babilonia* (la historia de Nabucodonosor) y *Hacer remedio el dolor*. En lo burlesco distinguióse también Francisco Félix de Monteser, cuyo *Caballero del Olmedo* fué con razón muy aplaudido. Conviene aquí advertir, porque la ocasión es oportuna, que esta clase de obras dramáticas gustaban mucho en tiempo de Felipe IV, y que en las colecciones de comedias españolas se encuentran muchas *comedias burlescas*, sin nombre de autor, que nada dejan que desear por su vis cómica extraordinaria, y por la facilidad y soltura de su urdimbre.

Con mucha aplicación escribieron para el teatro los hermanos DIEGO y JOSÉ DE FIGUEROA Y CÓRDOBA, caballeros de las Ordenes de Alcántara y Calatrava. La mayor parte de sus comedias llevan los nombres de ambos. Poca originalidad y vuelo poético propio se obser-

va en ellas; tampoco, por lo general, es grande su inventiva, notándose reminiscencias continuas de otros dramas, y siendo sólo de algún mérito la vida y la elegancia de la ejecución. Cuando estos poetas se proponen elevarse más en el dominio de la poesía, fáltanles por lo común las fuerzas; pero en la región más baja, acomodada á su talento, han escrito algo agradable. *Mentir y mudarse á un tiempo* es feliz imitación de *La verdad sospechosa*, de Alarcón, y *La hija del mesonero*, la mejor comedia, fundada en *La ilustre fregona*, de Cervantes. Interés particular ofrece *La dama capitán*, que refiere la historia de una monja, que, harta de la vida monótona del convento, y deseosa de ver mundo, huye del claustro, se viste de hombre, se alista en la milicia, va á los Países Bajos y llega á ser capitán, hasta que sucumbe al poder del amor, y, forzada por él, descubre á su amante su verdadero sexo. Es muy verosímil que haya servido de base á esta comedia un hecho real, ya que sucesos de la misma índole, que algunos calificaron de invenciones novelescas, se han visto efectivamente en España, como lo demuestra la historia de Doña Catalina de Erauso ó de *La monja alférez*, publicada recientemente por D. Joaquín Ferrer.

Muy considerable es el número de comedias



que FERNANDO DE ZÁRATE (que no se debe confundir, como ha sucedido á veces, con el lírico Francisco López de Zárate) compuso para el teatro. Muestra más inteligencia y habilidad en manejar materiales preexistentes que ingenio é imaginación verdaderamente dramáticos. Aunque sean notables algunas de sus bellezas aisladas, y manifiesten su buen gusto, el conjunto nos hace una impresión desagradable, pareciéndonos monótonas y pesadas. La más célebre y la mejor de ellas es *La presumida y la hermosa:* su intriga ó enredo es muy divertido, y están bien caracterizados los tipos de dos hermanas, una de más edad, loca, pretenciosa y presumida, y la más joven dotada de gracia natural, y simpática á todos; pero, sin embargo, echamos de menos en ella esa inspiración poética que combina elementos aislados, hábilmente dispuestos, infundiéndoles animación y vida. Además de la mencionada, son también famosas las comedias tituladas *Mudarse por mejorarse* y *El maestro Alejandro*, del mismo Zárate.

ANTONIO COELLO ó CUELLO estuvo primero al servicio del duque de Alburquerque; fué después capitán de infantería y caballero de la Orden de Santiago, y murió en el año de 1652. Escribió ordinariamente unido á otros poetas, no siendo considerable el número de comedias

suyas en la forma indicada. Entre las antiguas comedias sueltas, hay una, *Dar la vida por su dama ó el conde de Sex*, atribuída á él solo, creyendo nosotros que, en efecto, él es su autor, y falsa la opinión más moderna, arbitraria á nuestro juicio y destituída de todo fundamento, que señala como su autor á Felipe IV. Esta comedia, más bien por esa circunstancia casual y por esa suposición, que por su mérito notable poético, ha llegado á ser famosa; pero como Lessing, en su *Dramaturgia*, ha hecho de ella un examen detenido, puede el lector consultarlo, tratando nosotros de algunos dramas escritos por Coello, juntamente con Rojas y Luis Vélez de Guevara. Obra maestra en sus dos primeros actos es, entre ellas, la titulada *También la afrenta es veneno*, y el principio del tercer acto de igual mérito: no así su desenlace, que peca de exagerado y absurdo. *El catalán Serrallonga* es una descripción animada de las contiendas de partido, que dominaron en Barcelona en la Edad Media. El héroe es un personaje muy simpático, primero noble y luego criminal por el imperio de las circunstancias, en lucha abierta con la humanidad entera y arrastrado al abismo de su perdición por el peso de su primera culpa. Ya hablamos de la comedia *La Baltasara* al tratar de la actriz de igual nom-

bre. Más bien por satisfacer la curiosidad que por su mérito poético, que es insignificante, indicaremos su argumento. Éste no es otro que el suceso antes indicado de resolver la famosa Baltasara, de repente y cuando eran mayores sus triunfos en la escena, abandonar las tablas y consagrarse á Dios en la soledad. El primer acto es interesante, porque nos da á conocer con verdad la vida dramática de aquel tiempo. La tropa de comediantes de Heredia representa en Valencia en el corral de la Olivera. Primero se presenta un dependiente, que fija un cartel en la esquina de la calle para avisar la representación de una comedia nueva. Después se ve lo interior del teatro, y vendedores en el patio que pregonan nueces, manzanas de Aragón, almendrados, etc.; los mozos de cordel traen los cofres, que guardan los vestidos de los cómicos; preséntanse Baltasara y la graciosa; los espectadores, impacientes porque comience el espectáculo, gritan: *¡Salgan, salgan, empiecen!* Baltasara aparece á caballo para desempeñar un papel de sultana. A lo mejor, en medio de su discurso, se confunde y prorrumpe en reflexiones morales, incompatibles con su papel. Por último, arrebatada por su piedad, dice las palabras siguientes:

BALTASARA.

¡Qué bien dice! ¡Qué bien canta!
Ya no es tiempo de estar sorda;
No hay áspid que lo sea tanto,
No hay á tanto golpe roca
Que, ya que rendida no,
Por lo menos se zozobra.
Afuera galas del mundo,
Afuera ambiciones locas,
Que sólo me habéis servido
En esta farsa engañosa
Por testigos del delito
Contrarios en causa propia.
No quede señal en mí,
Quede la piel con vosotras:
Adiós galas, adiós mundo,
Que lleno de fabulosas
Mentiras, tuviste presa
La que su rescate logra.

Se despoja de su traje de teatro y huye de allí. Los espectadores piden que salga de nuevo; uno grita desde los aposentos, otro desde las gradas, y al cabo se presentan el gracioso (marido de Baltasara) y el director Heredia para tranquilizar al público, terminando de esta manera el acto primero. En el segundo y el tercero se describen las penitencias de la Baltasara, y las tentaciones con que

la prueba el demonio en vano para que emprenda de nuevo su antigua vida (1).

(1) En la Biblioteca del duque de Osuna se conserva un antiguo manuscrito del conde de Sex, que se atribuye á Antonio Coello, y que prueba por lo menos victoriosamente que Felipe IV no pudo ser su autor. Al fin del manuscrito dice así la censura: «He visto esta comedia del conde de Sex con todo cuidado, por ser caso de Inglaterra, y quitado unos versos que van anotados en la primera jornada, que tocan en la armada que el señor Felipe II aprestó contra aquel reino (noticia que no es bien que se toque), y una redondilla en la segunda jornada de los validos, en todo lo demás el autor supo granjear su aprobación de V. M.—Madrid 11 de agosto de 1661.—Francisco de Avellanada.»

Los versos, que llamaron la atención del censor, son los siguientes:

Todo, Blanca, lo he sabido,
Y que ya después de muertos
Tu hermano y padre quisimos
(Dándole cuenta á la Reina)
Casarnos, cuando Felipe
Segundo, español Monarca,
Contra Ingalaterra hizo
La armada mayor, que nunca
Con pesadumbres de pino,
La espalda aprimió salobre
De aquese monstruo de vidrio.
Y que á mí la Reina entonces
Me envió con sus navíos
A procurar resistir
Tan poderoso enemigo.
Por eso no pude entonces
Casarme. Agora he venido
De esta empresa, y á la Reina
Pediré á sus pies rendido
Que nos case.

La corrección puesta al margen, es:

Dandole cuenta á la Reina
Casar nos: Aora he venido
Desta empresa y á la Reina...

La censura de teatro no hubiera osado, de seguro,

Jerónimo de Cuéllar, en tiempo de Felipe IV, disfrutó de mucho favor en la corte, concediéndosele el hábito de Santiago en 1650, y siendo nombrado después secretario de las Órdenes militares. La mayor parte de sus comedias no se distinguen por ningún mérito sobresaliente; pero en las impresiones antiguas hay una con su nombre, titulada *El pastelero de Madrigal*, obra tan original como notable bajo todos aspectos, y digna de más atento examen. Después de la muerte de Don Sebastián y de la sumisión de Portugal á Felipe II, el Prior de Ocrato, pariente el más inmediato del primero, trama un enredo con el cual espera subir al trono. Uno de sus agentes conoce á un pastelero joven, que se confunde con Don Sebastián por su parecido. Este suceso es el fundamento del plan. Se hacen circular rumores de que el Rey, tan llorado, sólo fué herido gravemente en la batalla de Alcázar, quedando cautivo entre los moros, y escapándose después á Europa, sin atreverse á presentarse en seguida á sus súbditos por la vigilancia recelosa que ejercían en ellos los

mutilar de esta manera la obra del Monarca. Una comedia de Antonio Coello, *Yernos de naturaleza y aciertos de la fortuna*, con licencia de 1634, se guarda en la Bibliotec^ del duque de Osuna.

españoles, y que, vestido con ropas humildes, aguardaba ocasión favorable de recobrar el trono de sus padres.

Cuando la excitación, producida por este medio en los portugueses, llegue al grado conveniente, ha de presentarse el pastelero como si fuera el rey Don Sebastián. El joven, ingenioso, sagaz y valiente, y á propósito, por tanto, para representar el papel que se le encarga, acepta el plan propuesto, creyendo ascender de este modo al solio, y sin saber que es sólo un instrumento para promover una sublevación popular, deponerlo luego, y proclamar Rey al Prior de Ocrato. El agente del Prior instruye al joven aventurero en todas las particularidades, que estima eficaces para el engaño proyectado, y lo lleva un día á Madrigal, población insignificante de Castilla, en donde vive una tía del verdadero Don Sebastián, Doña Ana de Austria, monja de un convento. Preséntalo á la Princesa, y ésta, seducida por el aspecto y las conversaciones de su pretendido pariente, cae de lleno en el lazo, promete su ayuda para llevar á cabo la trama y pone en seguida su fortuna á las órdenes del impostor. Con tan poderosa ayuda prospera todo á paso rápido. El falso Sebastián se deja ver con la mayor circunspección: ante parte del público no es más que un pastelero; pero

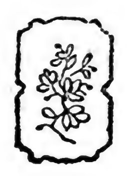
mientras encarga á sus criados el ejercicio de su baja profesión, procura hacerse popular con sus liberalidades, y excitar en los demás la sospecha de que no se propone otra cosa que disimular su verdadero estado, entregándose á prácticas caballerescas, que tan poco convienen á su clase. Respecto á otras personas se hace valer como un noble castellano, y en este concepto seduce á una dama joven y rica; pero á los ojos de varios portugueses, residentes en Madrigal, así como á los de la Princesa, es indudablemente el rey Don Sebastián, que abriga el propósito de recuperar su reino. Emisarios secretos son enviados á Portugal, y le hacen numerosos prosélitos; muchos portugueses acuden también á Madrigal para saludar á su casi resucitado Monarca, recibiéndolos el supuesto Soberano en una habitación oculta, suntuosamente preparada para este objeto: allí les refiere los maravillosos sucesos de su vida, y les presenta como su heredera una hija de pocos años, fruto de sus relaciones con su amada. La semejanza del impostor con el difunto Don Sebastián, y aún más la astucia y el aplomo increíble de su conducta, hacen que todos lo confundan por completo con su querido Rey, y que se obliguen á servirlo con vidas y haciendas. Pero pronto muda la escena. Felipe II, á cuyo co-

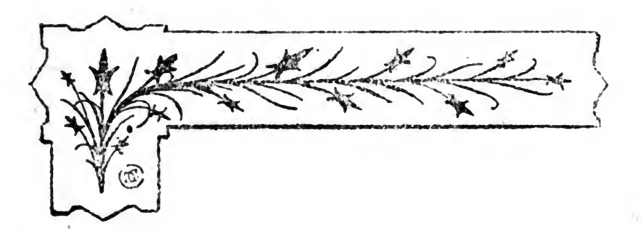
nocimiento ha llegado la existencia de esa conjuración, se apresura á sofocarla en su nacimiento. Manda que un alcalde vaya en secreto á Madrigal, para averiguar la verdad, y castigar al culpable. Gabriel (tal es el verdadero nombre del falso Don Sebastián) es aprisionado con muchos de sus partidarios en un banquete, que les ofrece para aumentar su celo, animarlos y premiar su lealtad. La causa comienza en seguida, y el juez toma declaraciones á todos los presos. Todos confiesan unánimes que el aventurero es el rey Don Sebastián, siendo infructuosos los esfuerzos del alcalde para convencerlos de lo contrario. Sólo Gabriel afirma no ser otra cosa que un pastelero como los demás; pero el tono con que lo dice, la dignidad de su porte, y su empeño manifiesto de ser presentado á Felipe II, á quien pretexta conocer, llenan al alcalde de tales confusiones, que no creyéndolo de la clase á que se dice pertenecer, ya que no sea el mismo rey Don Sebastián, aparece á lo menos á sus ojos como otro personaje importante y distinguido. Después de durar largo tiempo esta confusión, y cuando el alcalde no sabe qué hacer, el agente del Prior de Ocrato revela de improviso todo el enredo, esperando escapar así del castigo que le aguarda. Gabriel, á pesar de esta traición, no pierde

su serenidad: confiesa aparentemente el engaño; y ya creen los jueces haber encontrado la verdad, cuando el imperturbable aventurero los extravía otra vez con sus conversaciones, de tal modo, que llegan á dudar si será ó no el verdadero Rey, haciendo creer también á sus partidarios que se ha negado á sí mismo. Estas dudas no desaparecen por completo al ser conducido al suplicio, y su entereza y dignidad, al sufrirlo, es mayor que la de los jueces que lo han condenado. «Es ocioso, sin duda, advertir, observa L. Viel-Castel [1], cuán conmovedora y profundamente dramática es esta trama. El carácter del pastelero del Madrigal es uno de los más notables originales que se han presentado en las tablas. El arte con que el poeta ha calculado sus efectos, es tan grande, que á veces los espectadores, sobre todo si los actores desempeñan bien su papel, participan también de las dudas del alcalde, á pesar de conocer la verdad desde el principio. Pero nos sorprende que el autor de este drama no haya realzado el interés de una fábula tan nueva, envolviendo en el misterio

(1) He visto representar esta comedia en España; pero como no la tengo á mano, no la recordaria suficientemente, si no hubiese recurrido al análisis, que hace de ella el escritor citado en *La Revue des deux mondes.*

desde luego la verdadera personalidad del falso Don Sebastián. Temió, acaso, si lo hiciera, mostrar algunas dudas acerca de la legitimidad de los títulos de Felipe II al trono de España.





CAPÍTULO XXII.

Luis de Benavente.—El conde de Villamediana.—Juan de Zavaleta.—Otros poetas dramáticos de esta época.—Bances Candamo.—Ojeada retrospectiva acerca de la edad de oro del teatro español.—Actores más famosos de este período.—Influencia del teatro español en los demás teatros de Europa.

Luis Quiñones de Benavente, natural de Toledo, fué muy popular por sus entremeses. Escribió alguno para el teatro del Buen Retiro, y quizás esta circunstancia explique satisfactoriamente que se note en ellos menos licencia y libertad que en la mayor parte de las demás composiciones de esta clase, siendo la dicción de los suyos muy urbana y culta. La colección de estos entremeses, con algunas loas, bailables y otras composiciones jocosas análogas, ha sido ya mencionada por nosotros en el tomo II, página 294.

Más famoso por su personalidad y por la expansión de sus sentimientos en poesías líricas, que por escribir algunas comedias, fué

D. JUAN DE TARSIS Y PERALTA, CONDE DE VILLAMEDIANA. Este caballero, elegante y de talento, perteneciente á una de las familias más nobles de España, superintendente de Correos del reino, fué también uno de los astros más brillantes de la corte de Felipe IV. Hiciéronse muy populares las canciones amorosas que le inspiró su carácter, sensible y muy apasionado de las damas. Por su desgracia, puso también los ojos en la Reina, y la celebró en sus poesías con nombre fingido; pero aludiendo á ella manifiestamente. No contento con esto, presentóse en un torneo con un traje lleno de reales, y llevando escrita en su escudo esta divisa: «Mis amores son reales.» El Rey no podía dejar impune su osadía. El Conde, poco después de aquel torneo, fué asesinado de noche en la calle y en su carruaje, y fué general la sospecha de que Felipe IV había sido instigador de ese crimen. No se sabe con exactitud la fecha de la muerte del Conde; pero hubo de ocurrir después del año de 1630. La primera edición de sus *Obras poéticas*, muchas veces reimpresa, apareció en Madrid en 1629, en vida del autor, y en el mismo lugar otra posterior y más completa. En la última están incluídas también sus obras dramáticas.

JUAN DE ZAVALETA, cronista de Felipe IV, que se quedó ciego en 1654, además de algu-

nas obras en prosa (*Obras en prosa:* Madrid, 1667, en 4.°), compuso también muchas comedias, ya solo, ya en unión con otros. El que desee conocer los títulos de las más célebres, puede consultar el catálogo de las grandes colecciones de comedias españolas que sirve de apéndice á este tomo. Lo mismo decimos respecto á los demás poetas dramáticos de que tratamos ahora.

Román Montero de Espinosa, capitán de tropas españolas en Flandes, en 1656 en Lombardía, nombrado en 1660 caballero de la Orden de Alcántara.

Ambrosio de Arce, ó con su nombre completo Ambrosio de los Reyes Arce, muerto en 1661 en lo mejor de sus años.

Gabriel Bocangel y Unzueta, natural de Madrid, bibliotecario del infante D. Fernando de Austria, que falleció en 1658.

Juan Vélez de Guevara, hijo de Luis Vélez de Guevara, mencionado ya en el tomo anterior, nacido en 1611, muerto en 1675, primero al servicio del duque de Veragua, después oidor de la Audiencia de Sevilla, siguió la misma carrera de su padre, pero con menor éxito. Publicó diversas comedias, y además un tomo de entremeses: Madrid, 1664.

De Antonio Manuel del Campo hay, entre otros, un drama alegórico singular, titulado

El vencimiento de Turno, en el cual Eneas personifica á Jesucristo, Turno al demonio y Lavinia al alma. Hay otra comedia, muy superior á ésta, del mismo autor, *Los desdichados dichosos*, en la cual, con el arte profundo de Calderón, y á la manera de éste, se dramatiza la leyenda de la fundación del monasterio de Montserrat, que se refiere en el libro antiguo popular: *Historia de Nuestra Señora de Montserrat y condes de Barcelona, con los sucesos de la infanta Ritilda y el ermitaño Fr. Juan Guarín.*

Cristóbal de Morales escribió una segunda parte de la comedia anterior con el título de *La estrella de Montserrat*, conservándose también diversas comedias suyas, principalmente religiosas.

Jacinto Cordero, llamado generalmente *el Alférez*, que según parece escribía ya para el teatro á principio de este período, por cuya razón debió acaso ser nombrado en el tomo anterior. Un volumen de comedias suyas hubo de publicarse en Valencia. La única que conocemos, *El hijo de las batallas*, adolece de poco gusto, aunque demuestra que su imaginación era grande, aunque extraviada (1).

(1) Este Jacinto Cordero, ó, como suena su nombre en portugués, Cordeyro, según Barbosa Machado, fué natural de Lisboa, en donde murió, el 28 de febrero de 1646, á la edad de cuarenta años. No he visto el tomo,

De Juan Bautista Villegas existe, entre otras, una titulada *El sol á media noche y las estrellas á medio día*, atribuída por Pellicer, no se sabe cómo, al otro Villegas más antiguo mencionado en el *Viaje entretenido*, de Agustín de Rojas. Su argumento está sacado de los Evangelios: comienza con la Anunciación y termina con la Adoración de los Reyes.

Entre los dramas que escribió Antonio Martínez, ya solo, ya en compañía de otros poetas, merece indicación especial *El arca de Noé*, porque demuestra la osadía inaudita con que dramatizaban los españoles los asuntos más rebeldes, tratándose en ésta nada menos que de la historia completa del pecado original. En ella escribió también

Pedro Rosete Niño, otro fecundo poeta dramático.

muy raro, de todas sus comedias, aunque sí un fragmento del mismo en poder del Sr. Durán; aquél comprende las comedias siguientes, paginación consecutiva desde el folio 1 al 95:

El hijo de las batallas (representóla Manuel Simón), *Con partes nunca hay ventura* (representóla Avendaño), *El mal inclinado* (representóla Tomás Fernández), *Los doce de Inglaterra*, *La victoria por amor*.

Las sueltas del mismo poeta, también raras, son éstas: *El juramento ante Dios y lealtad contra el amor* (representóla Riquelme), *El secretario confuso* (la primera parte de Duarte Pacheco, representóla Valdés), *La entrada del rey de Portugal:* Lisboa, 1621.

El licenciado Cosme Gómez Tejada de los Reyes compuso un número considerable de autos, especialmente al Nacimiento. Parte de los mismos existen impresos en un tomo que lleva el título de *Noche-Buena, autos al Nacimiento del Hijo de Dios*: Madrid, 1661.

De Cristóbal de Rosas, cuyo nombre se escribe también á veces Rojas, se conserva, entre otros escritos, una dramatización de la novela de *Romeo y Julia*, la tercera en número después de las de Lope de Vega y Francisco de Rojas.

Antonio Enríquez Gómez. La primera comedia que este poeta escribió fué *Engañar para reinar* (1), en la cual, de mediano mérito, se ofrece á un rey de Hungría, cuyo cuñado usurpa su trono, y que, por medio de disfraces y de engaños de toda especie, recupera de nuevo el trono. Para lograr su fin, no vacila en ejecutar las acciones más vergonzosas, como, por ejemplo, prometer á una señora casarse con ella estando ya casado con otra en secreto, y todo esto para demostrar que para reinar es lícito engañar. Muy superior es *La prudente Abigail*, del mismo poeta, dramatiza-

(1) Termina de este modo:

Y aquí el poeta da fin
A su comedia, notando
Ser la primera que ha hecho.

ción de la historia, contada en el Antiguo Testamento, de David y Abigail: la escena primera contiene la entrevista de Saúl y de David en la cueva (I, Samuel, 24, 4), y la última el casamiento de David y de Abigail (I, Samuel, 25, 42). Merece indicación particular la forma métrica usada por Enríquez Gómez, que es generalmente la de las endechas ó troqueos de tres pies con asonancias (1).

Pedro Francisco Lanini Sagredo, autor de muchas comedias, sobre todo históricas y re-

(1) Antonio Enríquez Gómez, de estirpe judáica, nacido en Portugal y criado en Castilla, fué en Francia, según Barbosa Machado, caballero de la Orden de San Miguel y mayordomo del Rey. En el prólogo á su *Sansón*, Rouen, 1652, dice: «Las mis comedias fueron 22, cuyos títulos pondré aquí para que se conozcan por mías, pues todas ellas ó las más que se imprimen en Sevilla, les dan los impresores el título que quieren y el dueño que se les antoja: *El cardenal Albornoz* (dos partes), *Engañar para reinar*, *Diego de Camus*, *El capitán Chinchilla*, *Fernán Méndez Pinto* (dos partes), *Celos no ofenden al sol*, *El rayo de Palestina*, *Las soberbias de Nembrot*, *A lo que obligan los celos*, *Lo que pasa en media noche*, *El Caballero de Gracia*, *La prudente Abigail*, *A lo que obliga el honor*, *Contra el amor no hay engaños*, *Amor con vista y cordura*, *La fuerza del heredero*, *La casa de Austria en España*, *El sol parado*, *El trono de Salomón* (dos partes).»

Llamo la atención particularmente acerca del número extraordinario de poetas portugueses del siglo XVII comprendido en el catálogo de Barbosa, que escribieron comedias en lengua castellana. Pocos, sin embargo, según parece, lograron gran éxito en el teatro.

ligiosas. No puedo decir si este poeta es el mismo que Pedro Francisco Lanini Valencia, cuyo nombre aparece en las colecciones.

Juan Coello Arias, hermano de Antonio Coello, caballero de la Orden de Santiago.

Jerónimo de Villaizán, bautizado en 1604, jurisconsulto y abogado en Madrid.

Bartolomé de Anciso ó Enciso, que no se debe confundir con el Diego Jiménez de Enciso, mencionado en el tomo III, pág. 367.

De Juan Cabeza Aragonés se conserva una primera parte de comedias: Zaragoza, 1662.

De Francisco Bernardo de Quirós, cuyas comedias no son raras en las colecciones generales, hay algunos dramas en las *Obras de D. F. B. de Quirós, alguacil propietario de la casa y corte de S. M.:* Madrid, 1656.

Entre los escritos de Francisco de la Torre, se distingue, por su singular carácter fantástico, la comedia titulada *La confesión con el demonio*. La protagonista es una infanticida, que ha cometido este horrible delito por instigación del demonio, y es arrastrada después por él en el abismo.

La afición general, ó más bien dicho epidémica, de esta época, de escribir para el teatro, impulsó á algunos hombres de talento, famosos en otros géneros literarios, á ensayarse también en éste. Así, D. Juan de Jáuregui,

(muerto en 1650), justamente estimado como pintor, poeta lírico y traductor de *El Aminta*, escribió muchas comedias, que no recibieron ningún aplauso, y que, según parece, jamás se imprimieron; cuando una de ellas se representaba, ó más bien se silbaba en Madrid, uno de los espectadores exclamó: «Si Jáurregui quiere que gusten sus comedias, es preciso que las pinte.» Lo mismo hizo también el aristocrático poeta y príncipe Francisco de Borja y Esquilache, virrey del Perú y caballero del Toisón de oro (muerto en 1658), que escribió un drama para solemnizar una gran fiesta de la corte; así también el portugués Francisco Manuel Mello (nacido en Lisboa en 1611, y muerto en la misma ciudad en 1666), autor muy fecundo, que escribió muchos tratados filosóficos, históricos y morales, y compuso varias comedias españolas, imitándolo también Luis de Ulloa, poeta muy famoso de la corte de Felipe IV, que se presentó también en la palestra dramática, en la cual todos los hombres de talento de aquella época se creyeron obligados á hacer sus pruebas.

Entre los dramáticos del tiempo de Carlos II, ha de incluirse también á D. Fernando de Valenzuela, ese sagaz aventurero tan favorecido por la Reina madre, Doña María Ana de Austria. La condesa d'Aulnoy, en la traduc-

ción antigua alemana de su obra (1), dice de él lo siguiente: «Este favorito compuso en su honor diversas comedias, que se representaron, acudiendo todos á verlas con empeño; y, á la verdad, ningún medio como éste para granjearse las simpatías de los españoles, aficionados más que ningún otro pueblo á este espectáculo, y dispuestos á gastarse su dinero en pagar un buen asiento á costa del hambre de su pobre mujer y de sus hijos.»

También tenemos que hablar aquí de poetisas dramáticas, especialmente de la andaluza Ana Caro, y de la mejicana Juana Inés de la Cruz, llamadas ambas por sus admiradores las décimas musas. Consérvase de la primera una dramatización del romance caballeresco del conde Partinuplés, revelando una imaginación poco común. La segunda, monja de un convento de Méjico, escribió una serie de loas alegóricas, y un auto sacramental, titulado *El divino Narciso* (2). Convenimos con Bouterwek, que lo menciona, en que es bello y novelesco; pero no estamos de acuerdo con su aserto de que aventaja á las obras de la misma clase de

(1) *Spanische Staatsgeschichte beschrieben von der Gräfin d'Aulnoy:* Leipzig, 1703, S. 51 und 62.

(2) Hállanse en la colección de sus poemas: *Poemas de la única poetisa americana Sor Juana Inés de la Cruz* cuya tercera edición se publicó en Barcelona en 1691.

Lope de Vega, ni de que esa atrevida personificación de ideas católicas religiosas en mitos griegos no había sido conocida en España, porque bajo este aspecto no supera en nada á otras innumerables obras de la misma índole. Los nombres de los poetas dramáticos restantes, de la época de Felipe IV y Carlos II, más conocidos, son los siguientes:

Sebastián de Villaviciosa.
Francisco de Avellaneda.
Fernando de Avila.
Carlos de Arellano.
Juan de Ayala.
Manuel Freire de Andrade.
García Aznar Vélez.
Francisco González de Bustos.
Andrés de Baeza.
José de Bolea.
Salvador de la Cueva.
Antonio de la Cueva.
Juan de la Calle.
Francisco Jiménez de Cisneros.
Miguel González de Cunedo.
Jerónimo de Cifuentes.
Ambrosio de Cuenca y Arguello.
Juan Hurtado Cisneros.
Antonio Cardona.
Diego Calleja.
Jerónimo Cruz.

Gabriel del Corral.
Bartolomé Cortés.
Pedro Correa.
Francisco Cañizares.
Antonio de Castro.
Juan Delgado.
Diego la Dueña.
Pedro Destenoz y Lodosa.
Diego Enríquez.
Rodrigo Enríquez.
Andrés Gil Enríquez.
D. Antonio Francisco.
Diego Gutiérrez.
Licenciado Manuel González.
Francisco Salado Garcés.
Luis de Guzmán.
Juan de Orozco.
Jacinto Hurtado.
Francisco de Llanos y Valdés.
Maestro León y Calleja.
Gaspar Lozano Montesinos.
Manuel Morchón.
Jerónimo Malo de Molina.
Juan Maldonado.
Dr. Francisco de Malaspina.
Jacinto Hurtado de Mendoza.
Jacinto Alonso Maluendas.
Blas de Mesa.
Felipe de Milán y Aragón.

Román Montero.
Antonio de Nanclares.
D. Tomás Ossorio.
Sebastián de Olivares.
Luis de Oviedo.
Alonso de Osuna.
Marco Antonio Ortiz.
D. Francisco Polo.
Dr. Martín Pegión y Queralt.
Tomás Manuel de la Paz.
José de Rivera.
Jusepe Rojo.
José Ruiz.
El maestre Roa.
Maestro Fr. Diego de Rivera.
Bernardino Rodríguez.
Felipe Sicardo.
Bartolomé de Salazar y Luna.
Vicente Suárez.
Fernando de la Torre.
Gonzalo de Ulloa y Sandoval.
Manuel de Vargas.
Francisco de Victoria.
Francisco de Villegas.
Melchor de Valdés Valdivieso.
Fernando de Vera y Mendoza.

Francisco Bances Candamo (nacido en Sabugo, en Asturias, en 1662, muerto en 1709), cierra no indignamente la serie de poetas del

período más floreciente del teatro español, tratando de él ahora, aunque el período en que escribió es propiamente el que sigue, más por la clase de sus obras, que guardando exactitud cronológica. Sus dramas, en efecto, aunque no se distinguen por sus grandes y originales bellezas, reflejan, sin embargo, con brillo las de Calderón, demostrando lo que puede hacer un poeta de facultades medianas, cuando con amor y abnegación se consagra al estudio de algún célebre modelo. Casi todas las comedias de Candamo (1) tienen mérito indudable y merecían ser examinadas despacio, si lo consintiesen los límites que nos hemos trazado. Mencionaremos, no obstante, dos de ellas, empezando por la mejor, á nuestro juicio, que se titula *Por su rey y por su dama*, cuyo argumento es un suceso célebre del reinado de Felipe II, ó la toma de Amiens. Candamo

(1) Hállanse en la colección *Poesías cómicas, obras póstumas de D. F. Bances Candamo:* Madrid, 1722.

Tomo I: *Quién es quien premia al amor, La restauración de Budha, Duelos de ingenio y fortuna, La Virgen de Guadalupe, La piedra filosofal, Cuál es afecto mayor, lealtad ó sangre ó amor; Por su rey y por su dama, El vengador de los celos.*

Tomo II: *La Xarretiera de Inglaterra, El Austria en Jerusalén, El esclavo en grillos de oro, El sastre del Campillo, Más vale el hombre que el nombre, El duelo contra su dama, San Bernardo Abad, El español más amante y desgraciado Macías*, varios autos y entremeses.

finge que el bravo Portocarrero está enamorado de la hija del primer magistrado civil de Amiens, y esta pasión lo excita á la conquista de una plaza fuerte de esta importancia. Para probar, pues, á su amada que nada hay imposible para el amor, ejecuta una serie de hazañas, cada una más atrevida, más temeraria y más novelesca que la otra. En la serie de escenas, á que da origen este motivo dramático, se aumenta más y más el interés, predominando en toda la obra una inspiración y un ardor guerrero que la llena, dulcificándolo por otra parte su tono de finísima galantería, para producir ambos móviles una impresión total gratísima. *El duelo contra su dama*, aunque menos digno de alabanza en su conjunto, no carece, sin embargo, de bellezas aisladas. Una dama amazona se hace jurar por su amante, de cuya fidelidad tiene algunas quejas, que no la descubrirá si toma un disfraz que la necesidad le impone. Encamínase después, vestida de príncipe, á la corte de su rival, y desafía á su amante. Éste se encuentra entonces en la embarazosa situación de combatir contra su amada, de portarse como un cobarde si no lo hace, ó de faltar á su juramento. Siendo él quien ha de elegir las armas, adopta el medio de acudir á la palestra sin escudo ni armadura y con el pecho descubierto. Desarma con esta

estratagema á la vengativa beldad, y al mismo tiempo el amante, cuya tibieza provenía de creerla poco cariñosa, convencido por los hechos de la falsedad de sus recelos, se casa al fin con ella. Entre los dramas de Bances Candamo, el que obtuvo más duradero y general aplauso, fué el titulado *El esclavo en grillos de oro*. La fábula de esta composición, tan agradable como elegante, puede compendiarse en breves palabras. Camilo, romano prudente y deslumbrado por los principios abstractos de los filósofos, descontento del gobierno de Trajano, trama una conspiración contra él. El Emperador descubre ese plan traidor; convoca al Senado, y le presenta el criminal para que lo juzgue; pero ¿cuánta no es la sorpresa de la muchedumbre que acude al juicio cuando, en lugar de ser condenado á muerte como todos esperaban, es nombrado por Trajano colega suyo del imperio? El sabio y humano Emperador cree que éste es el mejor medio de castigar justamente al conspirador. Camilo se ve obligado, en virtud de su nuevo cargo, á consagrar toda su atención al régimen del Estado y á renunciar á todos los placeres de que disfrutan los particulares: todos sus actos son objeto de continuas censuras, y al cabo conoce que sus hombros son demasiado débiles para soportar tan inmensa carga, por cuyo motivo

suplica á Trajano que lo liberte de ella. El Emperador, satisfecho de la humillación de su enemigo, acaba al fin por perdonarlo.

Digamos ahora, para terminar, algunas breves frases acerca del número casi infinito de comedias de escritores anónimos, que corresponden á la época de Calderón, y que, en parte, se han conservado hasta nosotros. Entre estas *Comedias de un ingenio*, no hay muchas que puedan calificarse de obras magistrales; pero brillan en ellas aislados relámpagos poéticos, como era de esperar del empuje simultáneo de tantas fuerzas de esa índole, dando así testimonio del espíritu general poético, que reinaba entonces en España. No podemos penetrar en el examen especial de estas composiciones, habiendo dejado intactas centenares de comedias originales de autores famosos.

Hemos recorrido, ya deteniéndonos más largo tiempo, ya desflorándolos ligeramente, los dominios casi inmensos de la dramática española durante su edad de oro. ¡Ojalá que hayamos logrado ofrecer al lector una imagen viva de esta región, hasta aquí estimada en mucho menos de lo que vale, y fijar su atención en la abundante mies que la llena, y en sus campos poéticos, que nos brindan con tan variados placeres! Al cabo ahora de la época, que

forma la parte más importante de nuestro objeto, nos será lícito, sin duda, echar una ojeada retrospectiva al terreno ya andado.

Por espacio de un siglo, esto es, desde la aparición de Lope de Vega hasta los primeros coetáneos é inmediatos sucesores de Calderón, poseyeron los españoles un drama popular propio, que les presentaba, bajo las imágenes brillantes y mágicas de la poesía, todos los momentos más perspicuos de su existencia nacional, de la vida de su espíritu y del mundo real. Este drama había brotado de las raíces de la poesía popular, elevándose como continuación de la misma: transformóse en árbol gigantesco; extendió sus ramas por todo el imperio de las manifestaciones sensibles hasta llegar al punto culminante de lo maravilloso, y cobijó bajo sus ramas innumerables á tres generaciones, que se solazaron á su sombra. A modo de espejo prismático, rocogió todos esos rayos diseminados, todos esos colores infinitos, creados por la poesía, para conservarlos en imágenes y en palabras. Bebiendo sólo en la fuente de la tradición y de la historia nacional, convirtió en presente el tiempo pasado, tan activo y tan rico en formas, ofreciéndonos los héroes de otras épocas con la más viva realidad, y las tradiciones semi-míticas de los tiempos casi primitivos como hechos é historia

de siglos posteriores, ya mejor conocidos; infundió nueva y animada vida á las bellas tradiciones de los combates y aventuras caballerescas de amor y traición, de galantería y rendimiento y de enemistades y de odios; por medio de imágenes, de caracteres férreos é incontrastables, de crímenes y de virtudes extraordinarios y hasta monstrusos, que se despeñaban desde la cima del poder y de la grandeza, conmovía y levantaba el ánimo de los espectadores, poniendo ante sus ojos esa continua alternativa de felicidad y de desdicha, patrimonio temeroso é inevitable del destino de los hombres sobre la tierra.

Los españoles hubieron de exigir de los poetas dramáticos inspiración poética muy superior á la de los cantores de romances, porque aquéllos habían de evocar á los héroes de la epopeya de las tinieblas de lo pasado, y conciliar el tono lleno y firme de la poesía épica con los más dulces sonidos de la lírica, y ofrecerlos á su vista inmediatamente, revestidos en su conjunto de formas poéticas más perfectas. Pero era preciso también representar la vida de lo presente bajo todas sus relaciones y en su variedad infinita, de suerte que el drama, bajo imágenes brillantes de rico colorido y exornadas con el encanto de la poesía, comprendiese también á la realidad, pero despo-

jándola de todas sus apariencias casuales é insignificantes, y asumiendo sólo los elementos que la depuraban y realzaban; otras veces, siguiendo el mismo sistema, desde el círculo estrecho del tiempo y del lugar que lo rodeaba, había de lanzarse en países y épocas lejanos para apropiarse las tradiciones é historias de todos los pueblos, ó en los inmensos y maravillosos dominios de la fantasía para darles un nombre, y fijar de algún modo sus vanas y gratas creaciones; ó traspasar los límites de lo finito, abrir las puertas del cielo y del infierno, evocar los ángeles y santos, y hasta á la bienaventurada Reina del Cielo, y los espíritus sombríos del abismo, y mostraba las luchas de la humanidad con los poderes infernales, pero bajo la guarda y la égida del Espíritu Santo. Todos los sentimientos, desde los más exageradamente nobles y más tiernos, hasta las pasiones más violentas y el odio más implacable, supo pintarlo con los rasgos más persuasivos; todos los caracteres y todos los tipos humanos con la verdad más deslumbradora, trazando de este modo la personificación completa de las manifestaciones más notables de la vida. Comprendiendo en su círculo la existencia con todos sus movimientos é impulsos, con la riqueza infinita de sus fenómenos, el conjunto de los resortes de lo

presente, y de todo lo pasado inconmensurable, y á la vez teniendo ante sí lo eterno, y penetrando en lo porvenir, fué el drama español de carácter universal, no exclusivo de ésta ó aquella clase, ni de la de los eruditos ó llamados sabios, ni tampoco del populacho, sino abarcando en su conjunto á la nación entera; y de aquí que simpatizase tanto con el carácter, con las creencias, con las opiniones, con la imaginación, con las costumbres y el gusto nacional, puesto que siendo un producto de todos estos elementos, los creó y reformó luego á su manera. Así decía con razón D. Agustín Durán, que el antiguo drama era para los españoles patriotas lo que la Biblia para los hebreos, lo que la *Iliada* y la *Odisea* para los griegos, esto es, un archivo de toda la ciencia histórica, política, moral y religiosa de la nación; un reloj que indicaba sus varias vicisitudes, su renombre y sus desdichas. Era el centro de unión de todos los tonos y gradaciones posibles de la poesía; confundíanse en él la tragedia, el drama, la comedia novelesca y la de la clase media, y hasta la farsa más grosera, puesto que todas las clases y estados de la sociedad, desde el más alto al más bajo, figuraban en él, sin que esta circunstancia perjudicara ni debilitara en lo más mínimo á las diversas partes de su conjunto.

Una serie de siglos había echado los cimientos de este drama en el terreno primitivo de toda poesía, esto es, en la vida y en el espíritu del pueblo; y sobre estos cimientos levantó después Lope de Vega, ayudado por una pléyada de vigorosos compañeros, un edificio bien trazado de partes íntimas, estrechamente enlazadas, y al abrigo de todos los peligros exteriores. Siguióle luego otra generación, que observó en sus trabajos el plan primitivo, y elevó sobre la antigua construcción otra nueva, alzándose osada hasta llegar al cielo, amontonando cúpulas sobre cúpulas. Si bien fué Madrid la primera y principal residencia del arte dramático, por concentrarse en él todo el poder y todo el brillo de la nación, también se erigieron en todas partes escuelas dramáticas análogas, que extendían más, con rapidez maravillosa, las excitaciones recibidas de la capital, y transformaban las creaciones del gran poeta en bienes comunes á la nación entera. Desde las costas de Andalucía hasta las vertientes de los Pirineos; desde las riberas de Cataluña, bañadas por el Mediterráneo, hasta el Océano occidental, asistían los españoles al teatro, celebrándolo con su inteligencia perspicaz y magnánimo corazón, porque veían en él á sí mismos con perfección más ideal y más vivamente personificados, y por-

que, revestidas de imágenes atrevidas, admiraban las hazañas de sus antepasados y los sucesos más notables de su historia, y porque la realidad presente, como un espléndido panorama, se desenvolvía ante ellos en toda su inmensa extensión. No se cansaban nunca de tributar el homenaje de su agradecimiento á los poetas, que ya les ofrecían las poderosas creaciones de su imaginación, ya deleitaban su espíritu con gratos ensueños, ya los llevaban á las regiones etéreas en alas de su devoción, ya, por último, se solazaban con ellos con chistes y agudezas. Los aplausos, que se dispensaban á las obras dramáticas eran, por necesidad, muy diversos de los de nuestros días, y más generales y cordiales; no provenían de distintas clases sociales, ni de las más elevadas, ni de las más bajas del estado, de los críticos ni de la ignorante muchedumbre, sino que el pueblo entero unánime las honraba y las aplaudía; entre los autores y los espectadores había una íntima y alternada correspondencia, que estimulaba á los primeros y elevaba á los segundos; un fuego vital, más libre y más enérgico, que excitaba y promovía todo progreso saludable, y que anulaba toda tendencia defectuosa, daba calor incesante á todo el arte dramático, alcanzando de esta suerte el teatro su carácter más sublime,

esto es, el de ser una institución nacional, maestro y modelo del pueblo, copia y á la vez tipo más perfecto del espíritu nacional.

No sin pena traspasaremos ahora los límites, allende los cuales comienza la decadencia del drama español, porque con la aparición de esa decadencia coincide la desaparición del espíritu nacional, que infundió savia á esa institución, y el único que la hizo desenvolverse y florecer. Aunque aceptemos la idea (el solo consuelo que se nos presenta) de que el espíritu de una nación, después de despojarse de una forma dada, se propone apropiarse otra más perfecta, siempre es indudable que entre la cesación del primer estado y la llegada del posterior, hay siempre un interregno de incertidumbre, de vacilaciones y de letargo, en el cual no puede nunca el observador imparcial detenerse satisfecho.

Así como en los tomos anteriores de esta obra hemos dado noticia de los actores más famosos de cada período, así también las incluiremos aquí ahora, en cuanto se refiere á la segunda mitad de la edad de oro del teatro español. Y á fin de que el lector conozca á fondo la vida de los actores españoles de ese tiempo, como si estuviera presente, extractamos aquí un trabajo del año 1649, de autor desconocido, que abunda en rasgos satíricos

contra los cómicos coetáneos, y más particularmente contra las actrices más famosas y sus frívolos adoradores (1):

I.

Pero á Jano escuchad. *La que se aplica*
Al Senado histrionio y es cantora,
O bien de castañuelas se salpica;
Si es como azogue todo bullidora,
Si rie blando, si gracioso brinda,
Cuéntese en este mundo por señora:
No há menester del todo ser muy linda
Para reinar: bástale ser farsante:
¿Quién hay que á una farsante no se rinda?
Esto el Bifronte Dios apenas canta,
Cuando Menguilla, una graciosa niña,
Que estaba dedicada para santa,
Dexado el saco y vuelta á la basquiña,
En un cómico rancho se acomoda,
Diciendo que esta gente la encariña.
Juntóse al punto allí la Maufla toda,
Y después de hecho un rigoroso examen,
Por digna la aclamaron de un Vaiboda.
Luego un gracioso, no de mal dictamen,
Sentado en un baúl la hizo esta arenga,
Esta arenga que puede ser vexamen:
Vuesa merced, señora Doña Menga,

(1) Pellicer, *Tratado histórico*, etc., pág. 239. Sólo extractamos aquí lo más notable de esta sátira prolija, sin seguir paso á paso al texto.

Ya que ha dexado el mundo y sus verdores,
Como á Dios plugo, enhorabuena venga.
Si piensa que ha venido á coger flores,
Porque nos ve listados de oropeles,
Está metida en un serón de errores.
Que estas guitarras, arpas y rabeles,
Si para el pueblo son sonoras aves,
Para nosotros son fieras crueles;
Y no porque ignoremos ser suaves,
Sino porque mil veces repetidas
Vienen á sernos ya susurros graves.
Las vidas que traemos no son vidas,
Y esto verálo á la primer semana
En acostadas, cenas y comidas,
Y habrá de levantarse de mañana,
Si ha de dar á una resma de papeles
Tarea y ripio; ¡y quán de mala gana!
Pero todo esto es dar en los broqueles,
Porque hay cosas tan ásperas y duras,
Que no es bien que las sepan las noveles.
Y aunque al fin en nosotros no hay clausuras,
Como en otras modestas religiones,
No andará con todo eso á sus anchuras.
Y es que son tantas las obligaciones
En que este negro oficio nos empeña,
Que el más del tiempo hacemos ceribones.
Ni es tan ligado Sísifo á su peña,
Porque jamás holgamos en poblado,
Si no es que de vivienda sea pequeña:
Y entonces aún nos ponen en cuidado
Algunos mozalbetes, que importunos
Nos persiguen que honremos su tablado.

Caminamos á veces medio ayunos,
Ni perdonamos al invierno helado,
Aunque nos convirtamos en Neptunos.
Pero bárrese luego este nublado
En llegando á ciudad que es populosa,
Y allí le damos treguas al enfado.
Y así vuesa merced, la mi Donosa,
Tendrá mucho antes del tercero día
Requiebro como el puño, en verso y prosa.
Y si algo vale la sentencia mía,
La diré que haga cara y cepos quedos,
Pues no es aquél su puesto ni su día,
Ni se aligue á Sevillas ni á Toledos
Con ser grandes ciudades, y á este tono,
A las demás estiman en dos bledos;
Sólo ha de ser el garbo y el entono
Para Madrid que es villa, que aunque villa,
Tiene en su abono príncipes de abono.

....

Y aunque es verdad que entonces tendrá vida
Ilustre y argentada, no por eso
Será el festejo y ocio á su medida.
Que esto del recitar es tan avieso
Que tras sufrir las grimas de tres horas
En un teatro, nos trastorna el seso;
El decorar nos lleva las auroras,
A las siestas ocupan las salseras,
Y la comida y sueño á las deshoras.
Y esto, mi niña, quieras ó no quieras,
O bien has de faltar al instituto
Que hoy elegiste y proseguir esperas.
Si bien en esta cuenta no minuto

Las idas á palacio y á señores
Que tienen más de pena que de fruto.
Cosa que á todos causa trasudores
Vemos salir de luchas de mil fieras
Y reiterarla en otra de otras peores.
Por donde puedes ver, y quán de veras,
Mi sabrosa, que no es del todo fino
El oro que os guarnece las hileras.
Y así atribuyo á fuerza del destino
El jugar con nosotros siempre al hado
(Como suelen decir): *Tres al molino.*
Esto el gracioso dixo mesurado,
Y la mozuela no mudó el semblante;
Antes, siguiendo al cómico Senado,
En alta voz le victoreó al instante.

II.

Pero luego que tuvo lo arengado
Su aplauso, y amainando fué el ruido
Que hizo aquel pueblo y cómico Senado,
La niña, con un garbo no aprendido,
Sino el que allí le ministró el contento,
Esto alargó, ni necio ni fingido:
Padre, bien sé que con benigno intento
Me queréis desviar de esta senduela,
Que guía al gusto menos que al tormento:
Pareciéndoos que como soy mozuela
Y criada en holandas, no podría
Aspirar á lo ansioso de esta escuela.
Y así es verdad que la terneza mía
Y la crianza piden más blandura;

Pero no el zaratán que en mí se cria.
Así quiero llamar á esta locura
Que no teme los ásperos baxíos,
Ni del abismo la arenosa hondura.
Y es que después acá que sois ya míos,
Me he vestido un arnés de fuerte acero,
Que ha doblado mis fuerzas y mis bríos.
Y así, para mostraros lo que os quiero,
Desde luego os ofrezco mis verduras,
Y aun las alhajas que adquirir espero.
Ya renuncio á vivir á mis anchuras,
Que estimo asaz vuestro recogimiento
Por quien juzgo felices las clausuras;
Las clausuras de vuestro encerramiento,
¡Oh mis comilitonas! siempre activo
Y digno de cualquiera valimiento.
Pensar que pueda haber trabajo esquivo
Para mí, con vosotras, mis señoras,
Es negarle al azogue que no es vivo.
Las auroras, las siestas, las deshoras,
Me serán siempre cómodas, y tales
Como el sueño que inspiran las auroras.
Y así no hay que temer ansias mortales,
Mientras yo fuere vuestra: sude el río,
Que más por esto abundará en cristales.
El reino fuerte crece en señorío
Cuanto más se ejercita. Viva el ocio,
En la que tiene muerto el albedrío.
....
Y así no hay que temer, mi buen hermano,
Que es más Menguilla de lo que parece,
Y aun de mostaza, si os parece grano.

Que éste mi ardor que tanto os apetece,
Tiene más de gigante que de niño,
Aunque ayer se engendró y hoy nace y crece.
Bien que es poco fiador el desaliño
Con que vengo, de mi perseverancia;
Pero sus faltas suplirá el cariño,
Que es quien puebla los reinos de Constancia
Y tiene á un Dios por padre, que, aunque ciego,
Sin ojos, sabe dar la vigilancia.

. . . .

Por quien me ha de nacer perpetua gloria,
Que una que espero juventud florida
Me ha de ingerir en una larga historia
Y guisarme tras esto una guarida
Preciosa, si no soy tan desgraciada
Que se me escape un conde de por vida.
Que esta cara que veis no almidonada
Promete desde luego un gran empeño,
Con que el dozavo no me apriete en nada.
Si bien yo no me aflixo por ser dueño,
Hasta, como decís, que á Madrid vea,
Que sin él tengo al mundo por pequeño.

. . . .

Y que éstos serán muchos, cosa es clara,
Porque el diestro sainete de mis suelas,
Es del amor la más segura xara.
Y más al redoblar las castañuelas,
De quien dudo que escape el más cartujo,
Antes dará ocasión á mil novelas.
Y así, mis reinas, ya que me reduxo
El destino á ser vuestra camarada,
Ea, dadme el papel, que tengo pujo.

Que si una vez me planto en la estacada,
Haré al teatro fiero anfiteatro,
Que alma no quedará sin ser lisiada.
Finalmente, verá vuestro teatro
Lo que hasta ahora verse no ha podido
(Como soléis decir), de Tyle á Bato.
Lo demás que se vive es con enfado,
Sujeto á pleitos, voces y porfías,
O á la cabeza de un continuo enfado.
Cuéntame quantas cosas ver querrías,
Que yo te las daré lindas en todo:
En lenguaje, en acción, en bizarría.
Al Medo, al Persa, al Macedón, al Godo,
Allí los hallarás como en la historia;
Pero con más valor y mejor modo.
Presume que es un libro de memoria,
Aquel puesto en vitela encuadernado,
Con letras de oro para mayor gloria:
Elegante, gracioso y no cansado,
Y que debiendo estar entre cristales
Recogido, le goza el más cuitado.
Allí en cuatro horas, y esto no cabales,
Se recopilan con sublime acento
Las cosas que nos dan largos anales.
Y entre lo hablado, en alternado acento,
Intermedian sonoras harmonías,
De que es oyente y mejorado el viento.
Y así tú, mal censor, que te desvías
Con nombre de Catón de éxtasis tanta,
¿Presumes que las musas son arpías?
Pues presume de mí que nací infanta;
Pero que, en mi opinión, mejoré el nido

Después que lo mudé en el de farsanta.
Si fuera infanta, como ya has oído,
Tuvieran entredicho mis seis puntos,
Y pulsaran mis dedos sin ruido.

....

¿Madre, cómo podrá la que está asida
A sus inclinaciones, salir de ellas,
Y ajustarse á una regla muy fruncida?
Miro que allí las bellas no son bellas,
Y que tienen las gracias cercenadas,
Y con monjil los rostros de sus huellas.
Siempre atendidas de Argos y espiadas,
Y que al menor resquicio de recreo
Da Parladario leyes ajustadas.
Por acá, como al fin todas sois flores
Y estáis en escampado, no hay rocío
Que no acuda á vestiros de verdura.
Lo cual notado del ingenio mío,
Me animó á que cambiase de instituto,
Y á trocar el desierto por el río;
Y aquél, como se precia de muy justo,
Temí que esta niñez me agostaría
O á buen librar que me volviera en bruto.
Y aunque de cierto sé que ésta no es vía
Para arribar al centro que aspiramos,
Sino que á un mal despeñadero guía;
Pero, amigas, amemos y vivamos,
Mientras la edad por mozas nos declara,
Que después querrá el cielo que seamos
Lo mismo que ayer fué la Baltasara.

III.

Con esto dió Menguilla fin al garlo,
Y la Maufla quedó tan aturdida
Como alegre y gozosa de escucharlo.
Luego, con una súbita corrida,
La asaltaron, cercaron y aclamaron
Por reina de las damas de la vida.
Y en hombros de quatro hombres la elevaron,
Y con tipladas voces y harmonía
En un alto bufete la asentaron;
Donde el xefe de aquella compañía,
A quien llaman *Autor*, en buen romance,
Esto añadió con mansa melodía:
Es tan dichoso, amigos, este lance,
Que al ponderarlo falta la eloqüencia,
Ni hay ingenio que pueda darle alcance.
Porque en años tan pocos tal prudencia,
Y con tal madurez tanta hermosura,
Embaucará al más ducho en cualquier ciencia.
Y así no hay que dudar de esta aventura,
Que hemos echado á su rodete un clavo,
Y á mi sentir, no clavo de herradura.
Pero lo más que de esta acción alabo
Es que ella se ha venido sin buscalla,
Y así como el principio tendrá el cabo.
Para la buena dicha no hay muralla:
Ella se entra y se sale donde quiere,
Que la ocasión y los resquicios halla.
Yo haré por vuestro honor quanto pudiere,
Lográndoos esta niña, y también ella

Hará por vuestro honor quanto supiere.
Y en el inter que goza el ser doncella,
Que será hasta Madrid (según yo creo),
Cien mil cosas hacer podemos de ella,
Que á lo escénico sirva y al bureo;
Y armados los pulgares de dos boxes,
Que haga un millón de vueltas en rodeo,
Como quando se sueltan los reloxes,
Y sin concierto dan más campanadas
Que suelen tener granos veinte troxes.
Con esto, amigos, quedarán prendadas
Las gentes que encerramos en corrales,
Para después volver á millaradas.
Y es así que quando hay tramoyas tales,
Nuestras caxas engordan y bureo,
Y sin guerra vivimos con reales.
Y esta niña, á mi ver, tiene deseo,
Más que nosotros, de acertar, y es llano
Que acertará con voz, pies y meneo.
De todo nos da indicio soberano
El examen presente; y así, amigos,
Desde luego le dad ripio á la mano.
Y sean de su voz fieles testigos
Dichos que represente, y de sus plantas
Bayles, que no echará por esos trigos:
Antes promete admiraciones tantas,
Y con primor tan raro y exquisito,
Que venza á quantas hay representantas,
Porque su pie se arroja tan perito,
Que turba la atención del que curioso
La está mirando entonces de hito en hito.

....

Lo que al presente, amigos, más me agrada,
Es que primero que en la corte entremos,
Al reino demos una rociada;
Y en los lugares cortos recitemos
Lo que esta niña fuere decorando:
Que quando allí perdamos, no perdemos;
Antes de cierto sé que irá ganando
Desde allí nueva fama, y qual vexiga,
A soplos de inocentes ensanchando.
Y si al fin, como espero, ase la liga,
Y á Dios votivas gracias con buen celo,
Y al mundo le daremos una higa,
Pues nos llevamos lo mejor del suelo.

Las loas y entremeses de Benavente, ya citado, nos ofrecen algunos datos divertidos acerca del histrionismo de esta época. En una loa de este poeta, por ejemplo, el director Roque de Figueroa pasa revista á todos los individuos de su compañía, caracterizando en particular á cada uno; á la conclusión se presentan también el apuntador, el sastre, el recaudador y los mozos del teatro, saliendo, por último, hasta los cofres y vestuarios de toda la compañía para hacer al público su respetuoso saludo. En otra se encuentra una alusión á los espectadores; y su clasificación en senado, auditorio, oyentes, anfiteatro, coliseo, galanes, damas, fregonas, ilustres, nobles, plebeyos, tocas, gorras, caperuzas, mosquetes y

no mosqueteros. En otra tercera dice un actor medroso:

Ay, que me muero, señores,
Porque veo ya visiones:
Veo á los mosqueteros,
Que en el pico de la lengua
Tienen ya los silbos puestos.

Muchos de los actores del tiempo de Lope de Vega, nombrados en el volumen anterior, vivieron después tan adelantado ya el siglo XVII, que representaron también dramas de Calderón y de sus coetáneos. A la lista de los conocidos podría añadirse otra considerable de los que principal ó exclusivamente corresponden á los reinados de Felipe IV y de Carlos II, pero sólo se conservan noticias importantes de un número muy escaso de estos actores ó actrices; y como su nomenclatura árida es cansada y molesta, nos limitamos á hablar sólo en los párrafos subsiguientes de los más famosos.

Sebastián de Prado, á causa de su declamación excelente y de su hermosura personal, muy simpática al público, fué también estimado por sus buenas costumbres, y por su carácter distinguido en la vida privada.

Sobresalía en la representación de papeles de primer galán ó amante, siendo su rival en ellos Antonio de Olmedo, hijo del otro Olmedo mencionado en el tomo anterior. En el año de

1659 acompañó á María Teresa, hija de Felipe IV y esposa de Luis XIV, figurando en París al frente de una compañía, y dando allí representaciones escénicas por largo tiempo. Regresó á España después de recoger en Francia abundante cosecha de dinero y aplausos, y fué saludado en su patria con entusiasmo, cuando resolvió abandonar su carrera, que tantos triunfos le había proporcionado, y se hizo fraile en el año de 1675, ingresando en uno de los conventos de Madrid. Murió luego en Liorna en 1685, en un viaje que emprendió para asuntos de su Orden.

María Calderón, actriz muy famosa, que influyó también en la política española del tiempo de Felipe IV por sus relaciones con el Rey. No hay la menor duda de que este Monarca fué también uno de los muchos adoradores de la bella María: en una copla burlesca, que cita la condesa d'Aulnoy, se dice muy clara y socarronamente:

Un fraile y una corona,
Un duque y un cartelista,
Anduvieron en la lista
De la bella Calderona.

Fruto de estos amores fué el conocido Don Juan de Austria, tan desemejante de su homónimo más antiguo, que intervino, después de

la muerte de su padre, en las intrigas palaciegas de la Reina madre, del P. Neidhar, del almirante de Castilla y de otros grandes del reino. María Calderón, poco después del nacimiento de este hijo (1629), para expiar las faltas de su vida anterior, entró en un convento de monjas, en donde, estimada generalmente, llegó á la dignidad de superiora.

Bárbara Coronel, llamada *la Amazona*, porque, descontenta de la debilidad de su sexo, se vestía de hombre casi siempre, viéndosele de ordinario á caballo. Distinguíase particularmente en los papeles acomodados á su carácter independiente y varonil. Murió en 1691, llevando al sepulcro la sospecha de haber envenenado á su marido.

Francisca Bezón, una de las más celebradas artistas de todos los tiempos, que figuraron en la escena española. Su verdadero apellido no era Bezón, porque, según aseguran los cronistas de la hermandad antes citada, era hija de uno de los poetas más famosos y más distinguidos, que escribieron comedias para el teatro en el reinado de Felipe IV (1), y fué criada en secreto por Juan Bezón, cómico de la compañía de Cristóbal de Avendaño. Comenzó pronto su carrera artística, y desde

(1) ¿Acaso de Calderón?

muy joven fué considerada como inimitable en el desempeño de los papeles de primera dama. Más tarde estuvo en Francia con la compañía de Sebastián de Prado, representando allí más de once años con general aplauso.

De los nombres siguientes de los comediantes de más fama y popularidad de la época de Felipe IV y de Carlos II, tenemos pocas noticias ó ninguna. Pellicer, de cuya obra, juntamente con los entremeses de Benavente, sacamos las apuntadas á continuación, sólo ofrece datos de poco interés.

Lorenzo Hurtado, uno de los fundadores de la cofradía de Nuestra Señora de la Novena, tantas veces citada en el tomo anterior, que sobrevivió, al parecer, largo tiempo á todos los demás fundadores de esta hermandad, y que fué muy notable en las representaciones del teatro del Buen Retiro.

Ana, Feliciana y Micaela de Andrade, tres hermanas muy aplaudidas como actrices y cantatrices, apellidadas *las tres gracias* por sus admiradores.

Vicente Domingo, gracioso muy popular, de quien se cuenta esta anécdota: «Había sido antes trompeta en el ejército español, y conservaba siempre afición á este instrumento: estando en el campo en una ocasión con una

compañía de comediantes, vieron á lo lejos una partida de ladrones; Domingo aconsejó á sus compañeros que, con sus caballos y mulas, figurasen una tropa de soldados, y él tocó en seguida marcialmente la trompeta, asustando á los salteadores, que se pusieron en fuga.»

Los hermanos Torrella, tan semejantes uno á otro, que apenas se distinguían entre sí, particularidad muy apreciada por el público cuando desempeñaban ambos los papeles de los dos hermanos en *El palacio confuso*, de Lope. Eran miembros de la compañía de Roque de Figueroa, de quien tratamos en el tomo anterior.

Bartolomé Romero Pérez.

Francisco López.

Pedro Ascanio.

Antonio de Prado.

Ana de Barrios, nacida en Nápoles.

Clara Camacho, valenciana, de la que se cuenta que, al representar un auto, fué acometida de repente de escrúpulos religiosos, á consecuencia de los cuales renunció al mundo para siempre.

Antonia Infante.

Eufrasia María de Reina.

Josefa Morales.

Inés Gallo.

Manuela de Acuña.

Manuela Escamilla, de una familia de la cual salieron muchos actores y actrices famosos.

María de los Reyes.

Mariana Romero.

Micaela Fernández.

Conveniente es hacer algunas indicaciones acerca de la influencia que tuvo el teatro español en los demás de Europa. Este influjo hacia la mitad, y después hasta fines del siglo XVII, fué mucho mayor y más extenso que durante el período anterior; por consiguiente, no ateniéndonos en rigor á los límites trazados por la época en que nos ocupamos, sino traspasándolos, indicaremos también lo más importante que se conoce sobre este punto, comprendiendo en estos datos el siglo XVIII. Veamos, pues, lo que nos dice Riccoboni, que tan bien conocía los teatros de toda Europa hace más de un siglo. He aquí sus palabras: «El teatro español posee innumerables comedias de enredo, fuente inagotable á que han recurrido los poetas de todas las naciones. Los dramas españoles, que por la calidad de sus personajes ó por su acción ó desarrollo pertenecen á un género superior, sirven de modelo para la tragi-comedia y la comedia, habiéndolos explotado mucho así los italianos

como los franceses. La fama del teatro español, á pesar de su irregularidad, tanto por lo original de sus pensamientos, cuanto por el número portentoso y la variedad de asuntos que lo distinguen exclusivamente, ha hecho que se le considere como al gran maestro de todos los poetas, y el modelo principal de todos los teatros de Europa. De las imitaciones de los dramas españoles se deduce fácilmente cuán originales y propias son sus ideas dramáticas, y la facilidad extraordinaria, con que los poetas españoles imaginan los argumentos más diversos. Es muy raro que se encuentre una sola entre todas sus innumerables comedias, cuyo pensamiento fundamental provenga de otro autor extranjero; antes al contrario, los españoles han servido con sus invenciones á todos los poetas de Europa [1].»

La afición á las comedias españolas fué muy general en Italia hacia los últimos años del siglo XVI. «Al principio, dice Salfi, se representaron principalmente las comedias españolas en las provincias italianas en que España dominaba, así política como literariamente; pero poco á poco el cansancio, por una parte, de los italianos de sus espectáculos dramáticos, y

(1) Riccoboni, *Reflexions sur les divers theâtres de l'Europe*, págs. 55 y 58.

por otra el incentivo de la novedad, extendieron su influencia, comenzando entonces la elevación del sistema romántico sobre las ruínas del clásico. A fines del siglo XVI se representaron con aplauso *La donna constante* y *L'amante furioso*, de Raffael Borghini; *L' Erofilomacha*, *La prigione d' amore* y *I morti vivi* (1), de Sforza d' Odi, así como otras comedias semejantes. Aparecía en ellas, ya una joven desesperada, que se dejaba enterrar viva por evitar un casamiento aborrecido, ya un amante desdichado, que moría como un ladrón en la horca por no ofrecérsele otro medio de salvar el honor de su dama (2).» En el siglo XVII reinó con mayor fuerza este gusto dramático, y en vez de tragedias y comedias regulares, se vieron sólo en Italia las *Azioni*, llamadas generalmente *reali*, *reali comiche* ó *tragiche-comiche*, que eran todas traducciones serviles ó imitaciones exageradas de comedias españolas (3).

Podríamos, si no nos lo prohibiese el plan que nos hemos trazado para tratar de este período, citar un catálogo considerable de dramas italianos, clara y evidentemente de ori-

(1) De *Los muertos vivos*, de Lope.

(2) Alude probablemente á una imitación de *No hay vida como la honra*, de Montalbán.

(3) Salfi, *Saggio storico critico della commedia italiana*.

gen español; pero basta á nuestro propósito indicar sólo algunos. Las comedias del napolitano Giambattista Pasca, que aparecieron entre 1652 y 1672, *Il cavalier trascurato*, *La taciturnitá locuace*, *Il figlio della battaglia* (de *El hijo de las batallas*, de Jacinto Cordero), *La falsa accusa data alla duchessa di Jassorcia* (de *Cumplir dos obligaciones*, de Guevara), son todas imitaciones de originales españoles. También lo son las comedias contemporáneas de Raffaele Tauro, *L'ingelosite sperance*, *La comtessa di Barcellona* (de *El desdén con el desdén*, de Moreto), *Fingere per vincere*, *Isabella ó la donna più costante*, *La falsa astrología* (de *El astrólogo fingido*, de Calderón). Lionardo de Lionardis escribió en 1654 su *Finto incanto* (de *El encanto sin encanto*, de Calderón). El canónigo Carlo Celano, nacido en Nápoles en 1617 y muerto en 1693, publicó diversas imitaciones de comedias españolas, como *L' ardito vergognoso*, *L' infanta villana*, *Chi tutto vuol tutto perde* (de *Quien todo lo quiere*, de Lope), *La forsa del sangue* (probablemente de Guillén de Castro), *La zingaretta de Madrid* (probablemente de Montalbán ó Solís), *Proteggere l' inimico* (de Solís), *Il consigliere del suo male*. La titulada *Con chi vengo, vengo*, de Ángela d' Orso (Ferrara y Bolonia, 1669), es una traducción de *Con quien vengo, vengo*, de Calderón, y esta misma pieza,

con igual título, fué arreglada también para los teatros italianos por Michele della Marra (Nápoles, 1665). Son también traducciones ó imitaciones de originales españoles la mayor parte de las comedias del toscano Pisani, del napolitano Ignazio Capaccio, del catanés Pietro Capaccio, del amalfitano Tommaso Sassi, de Onofrio di Castro y de Andrea Perrucci. Este último tradujo en el año de 1678 *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, comedia que hubo de conocerse antes en Italia, porque, según dice Riccoboni (*Hist. du theâtre italien*, I, 85), fué llevada primero á París por actores italianos. Los histriones improvisadores de la *Commedia del arte* aprovecharon también materiales españoles, arreglándolos á su modo para la escena, puesto que, según Signorelli, *El conde de Saldaña* y *Bernardo del Carpio* figuraban en compañía de arlequín y de pantalón (1). Esta preferencia por las invenciones españolas duró en Italia hasta el siglo XVIII, puesto que en 1740 decía Riccoboni, tan familiarizado con la literatura dramática de su país: «Hace ciento treinta años las obras dramáticas italianas no son otra cosa que traducciones de comedias españolas. El gusto por

(1) Signorelli, *Storia critica de' teatri:* Nápoles, 1813, tomo VI, págs. 344 y siguientes.

el teatro español, que se distingue sin duda por grandes bellezas, ha llegado en Italia al último grado de la extravagancia, siendo innumerables las comedias italianas de esta especie [1].»

Frecuentemente pasaban á la escena francesa las obras españolas por el vehículo del teatro italiano; así, *La vida es sueño*, de Calderón, se representó primero en 1677 por italianos, traducido en prosa; luego se vertió al francés por Gueulette, y en 1732 se puso en verso alejandrino por Boissy [2]. *El alcalde de Zalamea* fué arreglado para una ópera italiana, y *La casa con dos puertas*, como [3] *impromptu*, para los teatros italianos de París. Las comedias de Chiari y de Goldoni hicieron olvidar las españolas; pero Carlo Gozzi, el poeta dramático más eminente que ha producido Italia, explotó de nuevo, y no sin acierto, esa vena antes tan aprovechada; sus *Due notte affanose*, son un arreglo de *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, de Calderón; su *Pubblico secreto* y su *Eco é Narciso*, como indica su título, son sólo imitaciones de las comedias de

(1) Riccoboni, *Reflexions historiques sur les divers theâtres de l'Europe*, págs. 20 y 59.

(2) Riccoboni, *Histoire du theâtre italien*, tomo III, pág. 507.

(3) Riccoboni, *Reflexions*, etc., pág. 74.

igual nombre de aquel poeta; su *Principessa filosofa*, lo es de *El desdén con el desdén*, de Moreto, habiendo arreglado también *Celos con celos se curan*, de Tirso de Molina.

Aunque Lope de Vega y sus contemporáneos se explotaron mucho en Francia, fué aún mayor el uso que se hizo de las obras de Calderón y de los poetas que le sucedieron. Ya en el tomo anterior hicimos mención de la mayor parte de los escritores, que se enriquecieron con ellas allende los Pirineos; pero hay además otros muchos que los imitaron, pudiendo sostenerse, sin incurrir en exageración, que son pocos los dramáticos franceses del siglo XVII, que no han beneficiado tan abundante vena. Cierto es que se ha dicho haber sido Racine el único, entre los poetas dramáticos franceses más antiguos, que desconocía por completo á los españoles, ó en cuyas obras, por lo menos, no se nota señal alguna de esa influencia. No podemos probar lo contrario, esto es, que haya imitado directamente á los españoles; pero sí es evidente que ha aprovechado mucho las obras de Rotrou, tomando de ellas motivos de escenas enteras de sus obras; y como los dramas de Rotrou son casi todos arreglos de piezas españolas, resulta de esto que Racine, ya que no inmediata, mediatamente, debe también no poco á los auto-

res españoles (1). Oigamos, pues, lo que dice Linguet, en general, relativo á nuestro objeto, y no olvidando la parcialidad de este crítico

(1) No siendo éste lugar á propósito para demostrar, analizando todas las escenas, cuánto imitó Racine de Rotrou (véase sobre esto á Raynouard en *El Journal des savants*, 1823), nos limitamos á insertar sólo los versos siguientes, que el último de los poetas mencionados imitó del primero, ó como reminiscencia ó de propósito deliberado, porque bastan para probar en general nuestro aserto:

Rotrou. On ne repasse point le noir fleuve des morts.
(*L'heureux naufrage*, acte II, sc. 1.ª)
Racine. On ne voit point deux fois le rivage des morts.
(*Phèdre*, acte II, sc. 5.ª)
Rotrou. D'eternel entretien à la race future.
(*L'innocente infidelité*, acte V, sc. 8.ª)
Racine. L'eternel entretien des siècles à venir.
(*Iphigenie*, acte I, sc. 5.ª)
Rotrou. Heureux qui satisfait d'une basse fortune.
(*Crisante*, acte II, sc. 1.ª)
Racine. Heureux qui satisfait de son humble fortune.
(*Iphigenia*, acte I, sc. 1.ª)
Rotrou. Sait trouver... le chemin de ton cœur.
(*Agésilas de Colcos*, acte V, sc. 3.ª)
Racine. Aricie a trouvé le chemin de son cœur.
(*Phèdre*, acte IV, sc. 6.ª)
Rotrou. Et vous pouvez avoir des passe-temps plus doux.
(*Célie*, acte III, sc. 4.ª)
Racine. Eh quoi! n'avez-vous pas des passe-temps plus doux?
(*Athalie*, acte II, sc. 7.ª)
Rotrou. S'il vous souvient pourtant que je suis la première
Qui vous ait appelé de ce doux nom de père.
(*Iphigenia*, acte IV, sc. 4.ª)
Racine. Fille d'Agamenon, c'est moi que la première,
Seigneur, vous appelai de ce doux nom de père.
(*Iphigenia*, acte IV, sc. 4.ª)
Rotrou. C'est être criminel que d'être soupçonné.
(*Bélisaire*, acte V, sc. 6.ª)
Racine. Des qu'on leur est suspect ou n'est plus innocent.
(*Athalie*, acte II, sc. 5.ª)
Rotrou. Et le traîte me baise afin de m'etouffer.
(*Crisante*, acte I, sc. 9.ª)
Racine. J'embrasse mon rival, mais c'est pour l'etouffer.
(*Britannicus*, acte IV, sc. 3.ª)

por su nación: «Los franceses, dice, deben á los españoles cien veces más que á todos los demás pueblos de Europa. No hay duda ninguna de que todos los buenos escritores, cuyas obras forman la aurora del hermoso día del reinado de Luis XIV, estudiaron á los castellanos, siguiendo su escuela, y sólo á ellos. Voltaire, Benserade, etc., eran, por decirlo así, más españoles que franceses. La lengua española estaba entonces tan extendida en París como la nuestra: era el idioma favorito de todas las personas ilustradas, y su influjo dió á la francesa una dulzura y una majestad, hasta entonces desconocida. Nuestras novelas de aquella época, en las cuales se encuentra con frecuencia una energía y una ternura, hoy desconocidas, son casi todas traducciones del español, ó dramas transformados en novelas. Así, por ejemplo, Le Sage ha arreglado muchas comedias españolas, incorporándolas en su *Gil Blas*, como sucede con su historia de *Aurora de Guzmán*, sacada palabra por palabra de la comedia de Moreto, *Todo es enredos amor*. Pero es extraño que los mismos escritores, que tan bien traducían en prosa, desfiguraban, al contrario, por completo las obras españolas, cuando las ponían en verso ó las destinaban al teatro. Bajo este aspecto no han sido afortunados los españoles, lo que explica

que las piezas dramáticas, traducidas por Scarron y sus imitadores, no siempre hayan estimulado á los franceses á beber en las mismas fuentes, en que antes bebieron ellos. Sirva de ejemplo el arreglo de Scarron de *El amo criado*, de Rojas, que lleva el título de *Jodelet, maître et valet*. Increíbles parecen las sandeces ó vulgaridades, que el traductor ha sembrado en su imitación desdichada. Lo propio acontece con *La fausse apparence*, del mismo Scarron, arreglo de la comedia de Calderón *No siempre lo peor es cierto*, bastando leerla para convencerse del talento particular y sobresaliente de este poeta deplorable para manchar cuanto tocaba, y para empeorar los originales, que sujetaba á su afición á las traducciones.»

Ofrezcamos ahora al lector algunos ejemplos de los más notables de las imitaciones, copias y arreglos que han hecho los franceses de las comedias de Calderón y de sus coetáneos, sin apurar ni con mucho la materia, y pasando por alto el *Heraclius*, de Corneille, y otros casos de igual índole, señalados antes al tratar de Rojas. Tomás Corneille publicó en 1651 *Le feint astrologe*, de *El astrólogo fingido*, y *Le geolier de soy même*, de *El alcaide de sí mismo*. Esta misma comedia fué arreglada también en igual año por el escritor francés Scarron, titulando su drama *Le gardien de soy mê-*

me. *La magie sans magie*, de Lambert, de 1660, lo es de *El encanto sin encanto*, de Calderón. El acto segundo de *Casa con dos puertas* es el cuarto de *Los engagements du hasard*, de Tomás Corneille. Esta comedia, como lo indica su título, es en su fábula un arreglo de *Los empeños de un acaso*, de Calderón. *La dama duende*, en el año de 1651, se presentó en la escena francesa por d'Ouville, bajo el título de *L'esprit follet*, y después por Hauterroche con el nombre de *La dame invisible*. *Peor está que estaba*, fué arreglada en 1655 por Boisrobert, denominándola *Les apparences trompeuses*, y más tarde por Lesage en su *Don César des Ursins*. En la que lleva el título de *Point d'honneur*, de Lesage, hay confundidos dos dramas de Rojas; no hablamos ahora, porque no corresponde á nuestro objeto, de las demás comedias comprendidas en su *Theâtre espagnol*, puesto que él las ofrece como traducciones no destinadas á la representación; pero merece mención especial la denominada *Crispin, rival de son maître*, comedia de enredo, como original, y otras que revelan en la traza su procedencia española. Para *Las femmes savantes*, de Molière, sirvieron de modelo *Los melindres de Belisa*, de Lope; *No hay burlas con el amor*, de Calderón, y *La presumida y la hermosa*, de Zárate. *Los lances de amor y fortuna* fueron arreglados en el año de

1657 por los dos autores franceses, Boisrobert y Quinault, llevando ambos arreglos por título *Les coups d'amour et de fortune*. Quinault hizo lo mismo con *El galán fantasma*, apellidándole *Le fantome amoureux*. Tomando por modelo *La aprehensión de la voz*, de Moreto, escribió Tomás Corneille en el año de 1653 su *Charme de la voix*, y Scarron su *Don Japhet d'Armenie*, en el año de 1652, de *El marqués del Cigarral*, del mismo Moreto. *La princesse d'Elide*, de Molière, es una imitación de *El desdén con el desdén*, de Moreto; *L'amour à la mode*, de Tomás Corneille, de *El amor al uso*, de Solís; y en *L'école des maris*, de Molière, se notan reminiscencias manifiestas de *No puede ser...*, de Moreto. *Sigismond, duc de Varsan*, de Gillet de la Tissonerie, proviene de *La vida es sueño*, y *La fille capitaine*, de Montfleury, de *La dama capitán*, de Figueroa. Mencionamos también, ya de época posterior, *La guerre ouverte*, de Dumaniant, de *No puede ser...*, de Moreto; *El paysant magistrat*, de Collot d'Hervois, de *El alcalde de Zalamea;* y no olvidemos tampoco que Beaumarchais, en *Les noces de Figare*, ha tenido á la vista, sin dejar lugar á dudas, el acto tercero de *Casa con dos puertas*, de Calderón.

Tantas veces hemos asegurado que los plagios franceses son muy inferiores á sus originales, que, como si ya lo viéramos, se nos ha de

calificar de parciales, razón bastante á nuestro juicio para obligarnos á no examinar aisladamente las obras citadas; pero dejemos hablar á Signorelli, tan partidario de los franceses, al censurar *La princesse d'Elide*, de Molière. Dice así: «La imitación de Molière de la obra maestra de Moreto, cuando se compara con el original, nos parece soberanamente fría. ¡Qué animación en Moreto! ¡Qué tierno contraste entre el orgullo, que desde la niñez reina en el corazón de Diana, y su amor incipiente! ¡Qué interés, siempre más vivo, en todo el argumento de su obra! Nada de esto se nota en la de Molière. Su Morón, al lado del gracioso Polilla del español, es un bufón vulgar y sin chiste; su Eurialo, el conde de Urgel de Moreto, desempeña su papel de enemigo del amor despojado de todas las circunstancias accesorias, que lo hacen verosímil en el original, y de una manera tan insípida, que necesariamente ha de infundir el fastidio en cuantos conozcan la comedia española. Finalmente, las trazas poco ingeniosas de que se vale la princesa d'Elide, para enamorar á Eurialo, cuando se cotejan con la obra de Moreto, se nos antojan durísimo hielo. *Je vous avoue*—dice ella—*que cela m'a donné de l'emotion et je souhaiterais fort de trouver les moyens de chatier cette hauteur*. ¡Qué diferencia hay entre es-

tas palabras y las de la escena española de Diana! ¡Con qué energía estalla su sentimiento ante la frialdad del Príncipe! ¡Qué pincelada maestra la de aquellos dos versos:

Aunque me cueste un mundo,
He de rendir á este necio,

en los cuales se refleja todo el orgullo de Diana, y la facilidad con que espera salir victoriosa! La primera vez, que estuve en Madrid, los oí á la incomparable actriz Mariquita Ladvenant, pronunciándolos con tan ingeniosa mezcla de serenidad majestuosa, de ira y de risa irónica, que parecía leer en lo más profundo del alma de Moreto. Tampoco la copia francesa reproduce en lo más mínimo el grato colorido del original en una escena de la segunda jornada, en que Carlos confiesa su amor, y es tratado por Diana con extrema frialdad y menosprecio, recurriendo de nuevo á su disimulo, lo cual la aflige sobremanera, y la empeña más en su propósito de enamorarle. También en el acto tercero los celos de la princesa d'Elide de la dama, á quien el Príncipe finge querer, comparados con los de la Diana del español, semejan una débil luz al lado de un fuego abrasador (1).»

(1) Signorelli, *Storia critica de teatri*, tomo VII, página 93.

A que los franceses del siglo de Luis XVII se familiarizasen más con el teatro español, de lo que podía esperarse de sus imitaciones y traducciones del mismo, contribuyó sobremanera la compañía de Sebastián de Prado, que, como dijimos antes, trabajó en París en el año de 1659. Un escritor francés, del siglo XVII, dice á este propósito lo siguiente: «En el primer año del casamiento del Rey vino á París una compañía de comediantes españoles; los *comediens du Roi* les cedieron el teatro, como antes hicieron con los italianos, los cuales, con Molière, ocuparon el teatro *Petit Bourbon* y el del *Palais-Royal*. La Reina conservó á su costa estos españoles hasta la primavera del año pasado (1673), en que repasaron los Pirineos... Si nosotros debemos á los italianos las máquinas teatrales ó tramoyas, y la música, también debemos á los españoles sus bellas invenciones poéticas, puesto que nuestras mejores comedias están copiadas de las suyas [1].»

Para demostrar la influencia innegable, que tuvo el teatro español en el francés, sirve la circunstancia de que muchos poetas dramáticos del tiempo de Molière, y entre ellos Montfleury, adoptaron la costumbre de intercalar

(1) *Le théâtre français, en trois livres.* Lyon, 1674.

entre los actos de piezas serias sainetes ó entremeses, como lo hacían los españoles. En cuanto á la crítica, las preocupaciones reinantes en Francia han sido obstáculo, hasta los tiempos modernos, de que estimasen como debían, con toda libertad, el mérito del teatro español; pero desde época antigua manifestaron siempre aprecio y admiración por el mismo. Ya hablamos antes de las declaraciones de esta especie hechas por Corneille, y añadiremos sólo ahora que el jesuita Bouhours, en su *Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (Amsterdam, 1688), habla con gran entusiasmo de Lope de Vega. Después Du Perron de Castera, en sus *Extraits de plusieurs pieces du théâtre espagnol* (1738), y Linguet, en el prólogo á su *Theâtre espagnol* (1770), á pesar de su parcialidad por los preceptos de Boileau, hicieron algunas críticas aisladas, justas y favorables á Lope y Calderón (1).

(1) Haremos aquí algunas adiciones para justificar y completar la lista de las comedias francesas, imitadas de otras españolas. *L'école des maris*, de Molière, ofrece en algunas escenas reminiscencias de *La discreta enamorada* y *El mayor imposible*, de Lope; pero en lo substancial está tomada de *El marido hace mujer*, de D. Antonio de Mendoza.

Hartzenbusch prueba evidentemente, en su edición de *Calderón*, que la comedia de este poeta, *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, se había escrito ya en el año de 1622, y, por tanto, se han desvanecido por completo

Escasas son las indicaciones que podemos añadir acerca de la influencia, que tuvo el teatro español en el inglés y el alemán. Ya dijimos en el tomo II, pág. 170, que la compañía de Juan Navarro representó en la corte de Carlos I, y en el mismo lugar de nuestra obra hicimos mención también de algunos dramas ingleses del reinado de Carlos II, imitaciones de otros españoles. Este Monarca conocía el

las dudas que existían respecto de la prioridad de esta obra con relación al *Heraclio*, de Corneille.

Laure persecutée, de Rotrou, no está tomada, como parece indicar su título, de la *Laura perseguida*, de Lope, sino probablemente de *Reinar después de morir*, de Guevara.

Les illustres ennemis, de Tomás Corneille, según Hartzenbusch, está sacado de *Amar después de la muerte* y *El pintor de su deshonra*, de Calderón, y de *Obligados y ofendidos*, de Rojas. Su *Comtesse d' Orgueil*, de *El señor de noches buenas*, de Alvaro Cubillo; *Le baron d' Albikrac*, de *La tía y la sobrina*, de Moreto; y *Le galan doublé*, de *Hombre pobre todo es traza*, de Calderón.

Peor está que estaba, de Calderón, se representó ya en el teatro francés en 1645, por Debrosse, con el título de *Les innocents coupables*. *El astrólogo fingido*, del mismo poeta, además de ser imitado por Tomás Corneille, lo fué también en el año 1646 por d'Ouville, con el título de *Jodelet, astrologue*.

Les trois Dorothées, de Scarron, proviene de *No hay peor sordo que el que no quiere oir*, de Tirso, y *La fausse apparence*, de *No siempre lo peor es cierto*, de Calderón. *La Marianne*, de Tristan, 1636, de *El mayor monstruo los celos*, de Calderón.

L'hôpital des fous, de Reys, 1635, de *El hospital en*

teatro español y lo apreciaba, y, por indicación particular suya, el poeta cómico Crown arregló para la escena inglesa la comedia de Moreto *No puede ser...*, con el título de *Sir Courtly Nice or It jannot be*. En el *Essay on dramatic poetry*, de Dryden, se habla de traducciones de dramas españoles, representados en Londres, y las composiciones dramáticas de este mismo poeta ofrecen señales indudables de que su autor había leído las de Lope y Cal-

que cura amor de amor la locura, de Diego de Torres.

Zénobie, reine d'Arménie, de Montauban, de *La gran Zenobia*, de Calderón.

L'inconnue ou l'esprit follet, de Boisrobert, no de *La dama duende*, de Calderón, sino de *Casa con dos puertas*.

Les sœurs jalouses ou l'echarpe et le bracelet, de Lambert, de *La banda y la flor*, de Calderón.

L'école des jaloux, de Montfleury, de *Argel fingido y renegado de amor*, de Lope.

Les intrigues amoureuses, de Gilbert, de *Amar sin saber á quién*, de Lope.

La femme juge et parti, de Montfleury, de *La dama corregidor*, de dos ingenios.

La dame médicin, del mismo, de *Amor médico*, de Tirso.

Le semblable à soi-même, del mismo, de *El semejante á sí mismo*, de Alarcón.

Le cocher supposé, de Hauterroche, de *Los riesgos que tiene un coche*, de Antonio de Mendoza.

La trahison punie, de Dacourt, de *La traición busca el castigo*, de Rojas.

Don Félix de Mendoce, de Le Sage, de *Guardar y guardarse*, de Lope, y *Le point d'honneur*, del mismo, de *No hay amigo para amigo*, de Rojas.

derón. Después el teatro español fué menos conocido en Inglaterra, por ser esta nación más extraña cada día á la Península española, y de aquí que la única comedia de esta especie del siglo XVII, que ha llegado á nuestra noticia, sea *The king and the miller of Mansfield*, de Dodsley, que es una imitación de *El villano en su rincón*, de Matos Fragoso. El francés Sedaine, en la ópera cómica *Le roy et le fermier*, y Collet, en la *Partie de chasse de Henri XIV*, tuvieron á la vista esta comedia inglesa, ignorando que era una copia de poco mérito de su modelo español. Este mismo Dodsley conocía tan poco el teatro español, que en su *Collection of old plays*, la comedia copiada que se titula *Elvira or th worst not al-ways true* y *The Adventures of five hours*, aparecen como originales ingleses, siendo sus modelos españoles, y de los más conocidos y populares, y estando además insertos en el *Theâtre espagnol* de Linguet (1).

(1) Diversos escritores han supuesto que las comedias españolas eran conocidas de los dramáticos ingleses del principal período de este género de literatura en Inglaterra, esto es, en la época de Isabel y de Jacobo I. Así, Coleridge sostiene (*Notes and lectures on Shakespeare:* London, 1849, vol. I, pág. 305), que la lectura de los dramáticos españoles determinó en gran manera el espíritu y tono de las comedias de Beaumont y de Fletcher, y que se necesita conocer con exactitud el teatro

Es de presumir, aunque no haya pruebas claras que lo demuestren, que Alemania conocía en el siglo XVII las comedias españolas,

español, anterior á 1620, como requisito indispensable para quien haya de publicar las obras de aquellos poetas y señalar las fuentes en que bebieron.

El Sr. Mauricio Rapp, en el prólogo á su traducción de *Los dos gentiles hombres de Verona*, de Shakespeare, dice: «Esta pieza da á entender el influjo del teatro español.» No creo que el poeta la leyera en su lengua original; pero sí que se la haya hecho contar y traducir. Hacia el año de 1591, en que hubo de escribirse, estaba Lope de Vega, de dos años más de edad, en el apogeo de su gloria, y pocos años más tarde se difundieron á centenares sus comedias por medio de la prensa. ¿Es posible que no llegara hasta Londres la noticia de este suceso extraordinario? Esta pieza es española en toda su estructura, y tiene todas las bellezas y todos los defectos de una comedia de Lope.

Por plausible que parezca esta hipótesis, no hay datos externos positivos que la confirmen.

Que yo sepa, no hay ninguna comedia antigua inglesa de ese período, cuya imitación de otra española pueda demostrarse, sin género alguno de duda, y hasta en las obras de Beaumont y de Fletcher, aunque se observen en ellas escenas y enredos que tienen cierto aire de familia con las de Lope de Vega, ha de atribuirse á que unos y otros utilizaban materiales sacados de novelas españolas.

En los innumerables tratados antiguos acerca del teatro, que se han publicado recientemente por la Sociedad de Shakespeare, he buscado también en vano pruebas que demostrasen que se conocía en la Inglaterra de ese tiempo el teatro español. Los únicos pasajes referentes á este punto, pero siempre de poca importancia, son los siguientes, de la *Apology for Actors* (London, 1612), de Thomas Heywoods, los cuales tienen conexión más es-

porque esto es lo natural á causa de los diversos lazos que la unieron con España y los Países Bajos. Uno de estos testimonios nota-

trecha con otro punto de la historia general del teatro que con la cuestión á que aludimos:

«There are divers theatres now in use by the French kings comedians as the Burgonian and Others. In Massilia, in Trevers, Magontia, also at Civil (Seville) in Spaine, and at Madrill, wit others. At the intertaiment of the Cardinall Alphonsus and the infant of Spaine in the Low-countryes, they were presented at Antwerpe with sundry pageants and playes; the King of Denmarque, father to hin that now reigneth, entertaimed into his service á company of English comedians, commended unto him by the honourable the Earle of Leicestre: the Duke of Brunswicke and the Landgrave of Hessen retaine in their court certaine of ours of the same quality.

»Y should tire mjselfe to reckon the names of all French, Roman, German, Spanish, Italian and English poets, being in number infinite, and their labours extant to approve their worthinesse.

»Actors were supported by the Mantuans, Venetians, *Valencians*, and others: since, by the Palsgrave, the Landograve, the Dukes of Saxony, of Brunswicke, etc. The cardinal at Bruxels hath at this time in pay á company of our English Comedians The French king allowes certaine Companies in Paris, Orleans, besides other cities: *so doth the king of Spaine in Civil, Madrill and other provinces.*»

Hay diversos teatros, en que representan comediantes del rey de Francia, como el de Borgoña y otros. Los hay en Marsella, en Tréveris, Maguncia... También en Sevilla, en España y en Madrid, y en otros lugares. A costa del cardenal Alfonso y del infante de España, en los Países Bajos, se presentaron en Antuerpia con pomposos aparatos escénicos y comedias: el rey de Dinamarca, padre del que hoy reina, mantenía á su

bles, de que habla Tieck en el prólogo á su teatro alemán, es el que ofrece un poeta también alemán, traductor de *El Cid*, de Cornei-

servicio una compañía de actores ingleses, que le recomendó el señor conde de Leicester: el duque de Brunswick y el Landgrave de Hesse tienen en sus cortes otros, también ingleses, y notables en su clase. Me cansaría si escribiera los nombres de todos los poetas franceses, romanos, alemanes, españoles, italianos é ingleses, siendo su número infinito, y existiendo sus obras para probar su mérito.

Sostenían actores los mantuanos, venecianos, valencianos, napolitanos, los florentinos y otros: además, los príncipes germánicos, el Palsgrave, el Landgrave, los duques de Sajonia, de Brunswick, etc. El Cardenal, en Bruselas, pagaba una compañía de nuestros actores ingleses. El rey de Francia permite la existencia de ciertas compañías en París, Orleans y otras ciudades: lo mismo hace el rey de España en Sevilla, Madrid y otras provincias.—*(T. del T.)*

Añadiré también, aunque corresponda á una época posterior, que Samuel Zuke, en el prólogo de su tercera edición de las *Adventures of five hours* (la primera apareció en 1663), dice: «The plot was taken out of Don Pedro Calderón, á celebrated Spanish author, the nation of the world who are the happiest in the force and delicacy of their inventions, and recommended to me by his sacred Magesty as an excelent design.»—El enredo fué sacado de D. Pedro Calderón, famoso autor español, cuya nación es la más afortunada del mundo en la fuerza y delicadeza de sus invenciones, habiéndomelo recomendado su sagrada Majestad como un trabajo excelente.—*(T. del T.)*

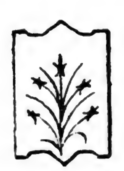
Esta pieza dramática, arreglada de una comedia atribuída falsamente á Calderón, fué acogida con tales aplausos, que se representó sin interrupción trece noches consecutivas.

lle, prometiendo hacer otra traducción de *La fuerza lastimosa*, de Lope de Vega, y dando á entender que era entonces muy leída en Alemania. Fáltame un conocimiento bastante exacto de la literatura dramática de esta época, para indicar con su nombre las comedias que pasaron á nosotros de los españoles; pero ha de recordarse, en particular, que las llamadas *Haupt-und Staatsactionen*, que estuvieron muy en boga, principalmente por obra del maestro Veltheim, hombre muy familiarizado con las lenguas modernas, utilizaron mucho las invenciones españolas, declarando Flögel, con referencia á otro autor más antiguo, que estas *Actionen* eran generalmente malas traducciones del español. A fines del siglo XVII, los españoles eran casi desconocidos en Alemania, y Morhof, en su *Polyhistor* (1688), sólo nombra á Lope de Vega entre todos los poetas castellanos, dando á entender, en sus observaciones acerca del mismo, que habla sólo de oídas. Copia primero la alabanza, escrita en su loor por D. Nicolás Antonio; menciona luego el nuevo arte de hacer comedias, y prosigue de este modo: «Es cosa de ver que el populacho fuese el verdadero y mejor juez de la comedia; y si hubiera de considerarse como mérito del poeta no hacer caso alguno de reglas, y confundir lo más alto

y lo más bajo por obtener los aplausos del vulgo, y que no fuese defecto no hacer diferencia alguna entre el zueco y el coturno, ó entre la comedia y la tragedia. Sin embargo, no me propongo menoscabar en lo más mínimo la fama de Lope, ni creo tampoco que hubiese hecho lo que se le atribuye por congraciarse con el público, sino antes bien pienso que es muy superior á todos los demás poetas españoles, y que no sin razón ha sido también celebrado por los extranjeros.» Los contados arreglos de dramas españoles, que se representaron en la escena alemana durante el siglo XVIII, no provenían ya directamente de los originales, sino de traducciones francesas é italianas, como la qué se representó en el año de 1760, titulada *Das menschliche Leben ist Traum*, de M. J. F. Scharfenstein, y la que apareció pocos años después, *Sigismund und Lophronie*, *oder Grausamkeit aus Aberglauben*, de Bertrand, también de *La vida es sueño*. Los extractos de Linguet traducidos al alemán en Brunswik, fueron explotados con frecuencia por los escritores dramáticos alemanes, y tal es el origen de *Amtmann Graumann und die Soldaten*, de Schröder, de *El alcalde de Zalamea*, teniendo el mismo origen, ó de Collot d'Herbois, las *Begebenheinten auf dem Marsch*, de Stephani.

La *unmögliche Sache*, de Schröder, es un arreglo de la comedia inglesa de Crown, siendo singular que esta misma pieza (de *No puede ser*, de Moreto, arreglo á su vez de *El mayor imposible*, de Lope), pasó también de Francia á Alemania con el título de *Die offene Fehde*, de la *Guerre ouverte*, de Dumaniant. Por más superficiales é incoloras que sean estas imitaciones alemanas, obtuvieron, sin embargo, grandes aplausos, probando así el mérito indisputable de los originales, que ni aun con tan malos arreglos pudo debilitarse. A Lessing corresponde de derecho la gloria de haber llamado la atención hacia estos modelos, y de haberlos estimado dignamente; pero su conocimiento del teatro español, por falta de medios auxiliares, era sólo limitado, y no obstante celebra las invenciones originales de las pocas comedias que llegaron á su noticia (como, por ejemplo, *El conde de Sex*), su ingeniosa traza, sus caracteres bien desarrollados y constantes, y la alteza de la expresión. Casi al mismo tiempo Cronegk, en un breve artículo de la primera parte de sus obras, y Dieze, en sus observaciones á Velázquez, insistieron también en lo mucho que valía la literatura dramática española, á pesar del abandono en que estaba largo tiempo antes, y de la injusticia con que, en ocasiones, se le había

tratado. Por último, en el prólogo de esta obra hablamos también de la influencia, que ha tenido en el teatro y en la literatura alemana el trabajo de la misma índole, hecho por Schlegel y otros autores.

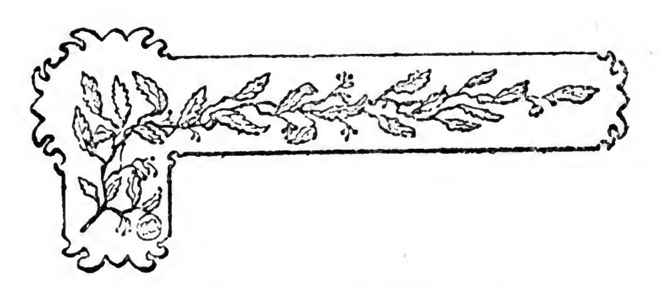


CUARTO PERÍODO.

DECADENCIA DEL TEATRO ESPAÑOL EN EL SIGLO XVIII.

IRRUPCIÓN Y PREDOMINIO DEL GUSTO FRANCÉS.

ÚLTIMOS ESFUERZOS.



CAPÍTULO PRIMERO.

Circunstancias desfavorables á la poesía dramática en tiempo de Felipe V.—Cañizares.—Zamora.—Otros poetas dramáticos.—Esfuerzos hechos por los críticos afrancesados.—Luzán, Blas Nasarre, Montiano y Luyando.

Con arreglo al plan de esta obra, la historia de la decadencia de la literatura y del arte dramático en España, debe ser más bien bosquejado que prolijamente expuesto, porque la vista no se recrea gozosa en ríos casi secos, sino en corrientes caudalosas y de dilatadas orillas, ó en las que llevan trazas de serlo. Por lo que hace á los últimos esfuerzos para devolver al teatro nacional su brillo y su prestigio, parécenos que aún no ha llegado el tiempo de formar sobre esta cuestión un juicio definitivo, debiendo circunscribirnos, por esta razón, á apuntar sólo algunas indicaciones.

Ya dijimos antes, que la época en que co-

mienza la decadencia del teatro español no puede determinarse con exactitud cronológica, y que cae, en general, en los últimos años del reinado de Carlos II.

En el espacio de dos siglos, transcurridos entre la ascensión al trono de D. Fernando y de Doña Isabel y del último Monarca de la dinastía austriaca, había recorrido la nación española su período de independencia, de gloria y de grandeza literaria; la energía con que el pueblo había resistido y hecho contrapeso á la arbitrariedad y á la tiranía reinante desde Felipe II, comenzó á ceder entonces, y, al apurarse, hubo de manifestarlo así en el terreno literario. Ciertos sentimientos, fuente de las bellezas más notables, y peculiares de la poesía castellana, el espíritu caballeresco, el amor ferviente y romántico, el entusiasmo por el renombre de la patria, por la fe y el honor, decayeron poco á poco, y, al extinguirse su última llama, quedaron sólo ruínas y restos de aquellas formas tan juveniles y lozanas.

El famoso testamento de Carlos II, llamando al trono español un Príncipe francés, fué también la sentencia de muerte del teatro nacional español, primero por su consecuencia inmediata, que fué la guerra de sucesión de doce años, obstáculo inmediato y externo, que se opuso á la prosperidad del teatro, y luego,

y por efecto del reinado de la dinastía francesa, por una inundación de ideas nuevas, completamente extrañas al carácter español, y, como su acompañamiento, los absurdos y prosáicos preceptos literarios de la escuela de Boileau, que se entronizaron aquende los Pirineos. Se replicará acaso que la poesía española había llegado al término de su carrera; que, dentro ya del círculo trazado, no era posible variación alguna, y que el pueblo, sumido en un profundo letargo, aun sin el influjo de esa circunstancia desfavorable, no se encontraba en estado de producir por sí nuevas y poderosas creaciones dramáticas. Esta observación es, á nuestro juicio, verdadera; pero si el drama popular, como fuego pronto á apagarse, despedía siempre más tenues resplandores, ¿no había de extinguirse por completo con el estrépito de las armas, y bajo la atmósfera de una civilización extraña? Preciso es también tener en cuenta otra razón de mucho peso para decidir este problema. Ventaja inapreciable había sido para los antiguos poetas (y sin ella la poesía dramática no se elevara tanto) que pertenecieran á una nación, cuyo pueblo y clases sociales más altas tenían en lo esencial iguales ideas, carácter y espíritu, y costumbres iguales, no habiendo en ellas ni gustos desconformes, ni tampoco sentimien-

tos ni creencias contrapuestas. Cuando cesaron de obrar estas causas; cuando una civilización nueva y extraña se enseñoreó de las clases superiores de la sociedad, hubo de aniquilar necesariamente en el teatro á la poesía nacional, propiamente dicha; los poetas ilustrados, ó que se tenían por tales, hubieron de separarse del pueblo, contentándose éste con espectáculos escénicos groseros de poetastros, sustituyendo así á la antigua poesía, verdaderamente popular, otra impopular y erudita, é inútil en ambos conceptos.

Pero, con arreglo á las leyes de la gravedad, extensivas á todas las cosas terrestres, la decadencia de la literatura y del teatro no fué repentina, como no lo es la transición del día á la noche. Los antiguos poetas nacionales eran demasiado queridos del pueblo para ser olvidados en seguida; las comedias de Calderón y los demás maestros del período anterior inmediato, continuaron formando parte del repertorio, y hasta en las obras de algunos autores más modernos, que rechazaron las nuevas ideas, se mantuvo todavía algún débil resplandor de su antigua grandeza. Indispensable asimismo parecía que transcurriera algún tiempo para que el gusto francés se propagase en una nación, sujeta hasta entonces á tan contrarias influencias. Las ideas, la polí-

tica, las costumbres de sus vecinos del Norte se introdujeron al principio sólo en la corte, y entre las personas que estaban en íntimo contacto con ella, pasando después poco á poco á otras capas de la sociedad. Surgieron así en España dos partidos: el uno, que sostenía la reforma del gusto antiguo, haciéndolo más sobrio, más elegante, más reflexivo y más sensato; y el otro, por el contrario, opuesto á toda innovación, y apegado firmemente á las antiguas tradiciones. Esta lucha persiste todo el siglo XVIII y ofrece dos fases diversas: en la primera mitad de ese siglo triunfa el partido nacional, y en la segunda mitad del mismo se inclina más y más la victoria en favor de los galicistas.

Para exponer estos esfuerzos opuestos reanudaremos la historia del teatro español en el siglo XVIII, si bien no será ocioso contestar á dos observaciones históricas y de no escasa importancia, por ser conveniente, á nuestro juicio, para formarse una idea clara de lo que sigue. Consiste la primera, que hemos de re futar, en suponer que la crítica de los franceses, y las composiciones, hechas á su gusto, no hubiesen podido tener influencia alguna en España, si el vigor nacional no se hubiese quebrantado, y si el espíritu romántico no se hubiese extinguido á la vez que el sentimiento

poético. Si hubiera existido en el período algún otro Lope ó Calderón, se dice, hubiera reanimado la antigua llama de sus cenizas, contribuído á que la forma romántica del drama triunfase de nuevo, y á desvanecer y á hundir en el polvo los áridos preceptos de esa crítica. Al contrario, si el pueblo se aferraba á la antigua forma dramática, más bien por la costumbre que por verdadera vocación, y si talentos inferiores, capaces sólo de imitar los defectos de sus predecesores, eran los únicos que se consagraban á escribir para el teatro nacional, se justificaba, hasta cierto punto, el empeño de los innovadores, puesto que se les ayudaba indirectamente, y se confirmaban sus censuras á los ojos de aquéllos, que confundían la arbitrariedad degenerada con una libertad prudente y permitida. En este sentido, esa misma decadencia favorecía la nueva dirección literaria; pero no es menos cierto que ayudaba también á precipitarla.

Otro punto, en que también debemos insistir, por la razón apuntada en las líneas anteriores, es que el partido que daba tono á la crítica, ni aun en la época de su mayor preponderancia consiguió nunca ejercer un influjo decisivo y sin rival en el teatro español, porque le fué dado destruir, no vencer. Las comedias de los antiguos maestros, por des-

preciados que fuesen de los críticos, no desaparecieron nunca por completo de la escena, representándose sin interrupción desde Lope de Vega hasta nuestros días. Por otro lado, además, hasta fines del siglo XVII, se escribieron y representaron nuevos dramas, que, si bien groseramente, conservaban la forma y el estilo de los antiguos, aunque careciesen del soplo poético que á aquéllos animaba. Pero mientras se veían en las mismas tablas dos especies dramáticas heterogéneas, inconciliables é incompatibles, imitaciones y traducciones de comedias y tragedias francesas, juntamente con antiguas comedias españolas, no era posible que existiera durante este período, habiendo esa división, lo que debe llamarse propiamente teatro nacional, esto es, la expresión completa de las ideas y gustos populares bajo una forma determinada. Fué más profunda cada día la diversidad de las obras dramáticas, que se ofrecían al público en los teatros españoles, extendiéndose por todas partes más y más, y dando origen á ese caos, que domina ahora en todos los teatros de Europa, y que tan poca esperanza deja de que resucite de nuevo en ninguna parte un drama nacional.

Previas, pues, estas observaciones, que pueden servir de introducción, expondremos cuál fué la suerte del teatro español en esta última

época, deteniéndonos sólo en lo más esencial y característico.

Entre los poetas, que, en los últimos años del reinado de Carlos II, y luego hasta principios del siglo XVIII, escribieron para el teatro, ocupa el lugar preeminente Bances Candamo, á quien ya conocemos por el libro anterior. Menos importancia tienen los casi coetáneos suyos Antonio Téllez de Acebedo, Juan de Vera y Villarroel, y Melchor Fernández de León (1). Las comedias del último son muy celebradas por Blas Nasarre (*Prólogo á las comedias de Cervantes*, pág. 49), aunque, á nuestro parecer, nada notable las distinga: es la más famosa de ellas la titulada *El sordo y el montañés*, comedia de figurón comprendida en la colección de La Huerta, y estimada por él como una de las joyas del teatro español. Es de Juan de Vera *Cuanto cabe en hora y media*, comedia mediana, en la cual se observa tan rigorosamente la unidad de tiempo, que la acción dura tanto como la representación, habiendo en la escena un reloj, que indica con exactitud los minutos transcurridos, y, por tanto, la duración de la comedia. Cañizares y

(1) Moratín, en el prólogo á sus comedias, asegura que todos los escritos de este poeta son del siglo XVIII; pero no es así, porque muchos se imprimieron el año 70 del siglo anterior.

Zamora, dos poetas estimables, escribieron más largo tiempo que los antes indicados, hasta la mitad del siglo XVIII. Merecían ambos, por su talento, haber nacido en época anterior y más favorable; pero no lo quiso así la suerte, negándoles esas ventajas, y, á pesar de sus brillantes facultades, carecieron del vigor original y del genio creador indispensable para dominar en su siglo, y no pudieron evitar la influencia perniciosa de la época de corrupción y decaimiento en que vivieron. Conservaron, á la verdad, en sus comedias el estilo nacional; pero así como se puede decir, que casi todos los poetas anteriores más insignificantes bebieron en las mismas fuentes de los grandes maestros de la escena española, así también es preciso calificar á los últimos de meros imitadores. En casi todos ellos cierta tibieza y cansancio interior anuncia su falta de inspiración original; sus bellezas son, en su mayor parte, débiles ecos de las obras anteriores, y sólo suyas las faltas. Muy particularmente perfeccionaron las formas dramáticas, que, como observamos antes, indicaban ya en la edad de oro del teatro español el principio de su decadencia. Aludimos, en especial, á *las comedias de figurón*, á cuya especie corresponden las más famosas de Zamora y Cañizares. Ya en Rojas, Calderón y Moreto, encontramos los

rasgos distintivos, que constituyen el carácter esencial de estas piezas, aunque en sus obras fué siempre noble y digna la poesía, y lo pequeño, lo estrecho, lo absurdo, en el sentido en que debe tomarse lo cómico verdadero, se presentaba en la libertad infinita y en la movilidad de nuestra naturaleza, en chocante contraposición con lo más sublime; al contrario, en los autores de comedias, de que hablamos ahora, la caricatura predomina, y nos ofrecen un mundo de locos, y la comedia culta degenera en verdadera farsa. Otra tendencia de estos escritores, que contribuye también á la corrupción del drama, es que la magia, las apariciones maravillosas, los golpes teatrales y otros resortes de este jaez, artificios artísticos para arrancar á todo trance aplausos del vulgo, se acumulan sin tasa en sus escritos, debilitando y entorpeciendo de este modo, con esas piezas de espectáculo, la perfección y el gusto de bellezas artísticas más puras y atildadas. Sin duda se nota también esta tendencia en la historia anterior del teatro; pero composiciones más nobles la obscurecían y la dejaban en último término, al revés de lo que sucede en este período, en el cual es predominante. Si observamos esas trazas evidentes de decadencia, como es justo, en las obras de los dos poetas, cuyo juicio general

formamos ahora, no ha de negarse por esto que tenían otras prendas estimables, que nos hacen recordar á veces los pasados y mejores tiempos, y que de todas maneras se elevan mucho sobre la incomparable y profunda decadencia, que aparece en los trabajos de sus demás contemporáneos, y que se acentúa más y más después de la muerte de los primeros.

José de Cañizares, nacido en Madrid en 1676 y muerto en el mismo lugar en 1750, comenzó á escribir para el teatro cuando contaba sólo catorce años, continuando en esta ocupación durante su larga vida, con la misma fecundidad, característica desde un principio, de los dramáticos españoles. Pasan de 80 sus comedias impresas. Las hay entre ellas históricas, religiosas, mitológicas, de figurón, de enredo y de magia; en suma, de todas las especies y subespecies posibles. Sólo se ve alguna imitación de modelos extranjeros, como en *El sacrificio de Ifigenia*, de la tragedia francesa; *El Temístocles en Persia*, de la ópera italiana; pero en su mayoría pertenecen al antiguo drama nacional. Todas estas obras indican la flexibilidad de su talento y su diligencia, y el dominio poco común que tenía en el manejo de los medios técnicos de la representación escénica; pero revelan á la par poca originalidad y escasa fuerza creadora. En casi todas las piezas

de Cañizares y en todas sus escenas más interesantes, se nota la influencia de los modelos que sigue, por leve que sea el conocimiento que tengamos de los dramáticos anteriores; y Cañizares, bajo este aspecto, más bien que poeta debiera llamarse compositor de mosáicos. Nadie se atreverá á sostener que sus comedias religiosas no son muy inferiores: en su *Santa Gertrudis*, *San Vicente Ferrer* y otras, encontramos todos los extravíos y aberraciones sin cuento de las obras anteriores de esta especie de la época de Lope de Vega, sin ninguna de sus bellezas, no explicándose que un hombre de talento como él, y que había leído á Calderón, tuviese una idea tan grosera y material de lo que es la religión. Algo más afortunado fué este autor en la comedia histórica, no siendo posible negar que sus *Cuentas del Gran Capitán*, *Enrique el enfermo* y *Picarillo en España*, sobresalen por el interés que despiertan y por la viveza de la exposición, aunque sea también cierto que muy pocas bellezas de estas obras merezcan llamarse originales. Sus comedias más aplaudidas han sido las de figurón, y muy particularmente, entre éstas, *El dómine Lucas*. Es innegable que revela en ella talento poco común para la pintura de exageraciones y defectos ridículos; es, con toda verdad, una comedia que hace desternillarse de

risa, y la más recomendable para aquéllos, en cuya opinión la comedia no debe producir otro resultado que excitar nuestra hilaridad con exceso; pero su objeto más elevado, aun sin formular pretensiones exageradas, no queda satisfecho de este modo. Gracia más fina y delicada ostenta Cañizares en la comedia que se titula *De los hechizos del amor la música es el mayor*, la obra suya más notable, en nuestro juicio, y que más sobresale por su hábil y artístico desempeño.

Contemporáneo suyo, y también como él trabajando sin descanso para el teatro durante su larga vida, fué Antonio de Zamora, de la Real cámara de Felipe V. La primera parte de sus comedias vió la luz en el año de 1722. Laméntase en el prólogo de la profunda decadencia del teatro de su tiempo, y dice, hablando de sus propios esfuerzos, que si bien se calificaría de temeridad su afirmación de haber sabido imitar al famoso Calderón, modelo y gran maestro del arte dramático, debe, sin embargo, confesar que ha puesto todo su empeño en conseguirlo.

Este noble empeño aparece claramente en sus obras, favoreciéndole sus estimables facultades poéticas. Zamora escribía con más formalidad y con más conciencia que Cañizares, asemejándose mucho á éste por la índole de su

talento, principalmente por su animada pintura de costumbres y caracteres, y por su estilo natural y fácil. Sus obras, por lo demás, son superiores en su mayoría, en cuanto á su estructura interna y á su lima, á las escritas por su contemporáneo; pero para rivalizar dignamente con los maestros de la época anterior, faltábale inspiración inagotable y penetración para descubrir los afectos del alma y trazar los caracteres, única fuente de perfección del arte; podía apropiarse casi todas las ventajas externas de las poesías de Calderón, pero no las que constituyen su fondo más íntimo y su mérito peculiar intrínseco. En *Mazariegos y Monsálvez*, comedia en que se representa la enemistad de dos familias antiguas y poderosas de Zamora, ostenta, sin duda alguna, habilidad en la invención, y buen gusto y verdadera poesía en su desarrollo; pero ésta es también la única obra suya, en que, contra su costumbre, parece haberse excedido á sí mismo; en casi todas las demás comedias, aunque es encuentra, y no sin frecuencia, un desarrollo que atrae la atención del lector, alguna que otra escena interesante, y esa especie de rutina aplicada, que distingue al autor, se advierte, sin embargo, la carencia de resortes dramáticos originales y de poesía vivaz y fecunda, sustituyéndola de ordinario la frialdad

y la aridez. Aplicable es esto último, muy particularmente, á su famosa comedia *El hechizado por fuerza*. Preciso es confesar que hace pasar una noche muy agradable y que es muy divertido su enredo, cuyo objeto es describir la traza, que se da una doncella avispada de hacer creer á su sencillo tutor que ha sido hechizado, logrando de esta manera que dé su aprobación á un casamiento, antes contrariado por él; pero el que conozca esa delicadeza maravillosa, ese perfume embriagador de la poesía de las comedias de enredo de Calderón, no gozará demasiado, ni mucho menos, con la casi prosáica de Zamora, con su tono burlesco y grosero, y con sus gracias toscas y harto numerosas. Conviene añadir que Zamora puso en escena la historia de la doncella de Orleans, y que arregló además *El convidado de piedra*, de Tirso de Molina. Este trabajo, muy bien hecho, tiene casi la misma forma que la tan conocida ópera de aquel mismo nombre: suprímense en él las primeras aventuras de Don Juan en Nápoles, comenzando la comedia de Zamora, como lo hace el autor del libreto de la ópera, con la muerte del Comendador.

Muy inferiores á los últimamente mencionados son casi todos aquellos poetas de su misma época, que, durante la primera mitad del siglo XVIII, proveyeron con nuevas com-

posiciones al teatro español. Las comedias de Eugenio Gerardo Lobo, de Tomás de Añorbe y Borregel, de José de Reinoso y Quiñones y otros, sólo recuerdan, en sus contornos más toscos, la forma externa de la escuela de Calderón; su espíritu ha desaparecido por completo, y su falta de fondo dramático se encubre tristemente apelando á portentos y á repetidos golpes teatrales. Parécenos, al leerlas, que los materiales más ingratos de las producciones más detestables de la época anterior, forman una olla podrida, llena, además, con las propias y estúpidas invenciones de los poetas modernos, y que de todo se hace una mezcla destinada á nuestro servicio. Duelos, celos, peleas con la justicia, entrada y salida de personajes, declaraciones amorosas, disfraces, naufragios, martirios, apariciones maravillosas y aventuras de toda especie, se juntan en confuso desorden, sin objeto ni fin concreto. Casi no se encuentra traza alguna de composición, medianamente arreglada, y con procesiones pomposas, desafíos y sucesos extraños, alternan bufonadas vulgares y burlas sin gracia en mescolanza grotesca. De esta clase es *El sol de la fe en Marsella*, de Reinoso, comedia cuyo objeto no parece ser otro, en las dos partes de que consta, que reunir en ella todas las extravagancias, vistas hasta en-

tonces en las comedias religiosas: la Magdalena naufraga en las costas de Francia, llega á tierra por las olas con los pies secos, poco después aparece en el cielo entre los ángeles, en seguida otra vez en la tierra para convertir á los gentiles; luego, á su mando, se arruina un templo de Apolo y se levantan por sí mismas las columnas derribadas, y todo esto grosero y tosco, expuesto sin traza alguna, exornado por la fantasía con un lenguaje rebosando en todas las faltas del gongorismo, en una palabra, como si fuese la obra de un verdadero insensato.

No puede ser más favorable tampoco la crítica con las comedias puestas en escena de Lobo, ya antes nombrado, comandante de la ciudad de Barcelona, y conocido también por sus poesías líricas en estilo culto. Sus *Mártires de Toledo* y *El tejedor Palomeque* son una mezcla absurda de portentos sin gusto y de farsas triviales. Igual sello distingue á las comedias del clérigo Añorbe, ocho de las cuales se imprimieron en un tomo en el año de 1736. La heroína de su comedia *Princesa, ramera y mártir*, es una princesa de Chipre, que en el templo de Venus ofrece sus encantos al primer recién venido que le agrada, y muere al cabo mártir. *La tutora de la iglesia* comienza con una carta que se supone escrita por el rey Ab-



garo al Salvador, y termina con la ascensión de la Virgen María. Más afortunado fué Añorbe en cuanto al asunto en sus *Amantes de Salerno*, cuyo fondo es la bella novela de *Güiscardo y Guismonda*, de Bocaccio, aunque hayamos de renunciar á buscar en ella el más leve indicio de talento poético. En *La encantadora Melisendra*, este autor, famoso en su tiempo, no contento con los milagros vulgares de sus comedias religiosas, recurrió también á los grandes espectáculos y llamó á la magia en su ayuda. Comedias de magia de este jaez, en las cuales, hablando con propiedad, el poeta es sólo cooperador, aunque de menos categoría que el maquinista, se escribieron también por Zamora (*El espíritu folleto*) y por Cañizares (*El anillo de Giges*). ¡Tan grande fué la degeneración de las muchas comedias de la misma índole, calculadas para satisfacer las aficiones del populacho, y debidas á la pluma de tan desdichados poetas dramáticos que convertían el arte en un trabajo mercenario! Entre la hez del pueblo de Madrid fué muy famoso el sastre Juan Calvo y Vela con su *Mágico de Salerno*, cuya primera parte, plagada de las invenciones más absurdas, fué tan aplaudida, que compuso luego otras cuatro más extravagantes aún que la primera, si esto era posible. De los demás autores dramáticos de

la primera mitad del siglo XVIII, como Pedro y Francisco de Scoti y Agóiz, Jerónimo de Guedeja y Quiroga, Rodrigo Pedro de Urrutia, Diego de Torres y Villarroel y otros, es preferible no hablar palabra alguna, porque el examen de sus obras, en los casos más favorables, se reduciría á repetir hasta el cansancio lo que ya conocemos, y adolecería además de una uniformidad desconsoladora por sus argumentos áridos, inmorales y detestables, y por su desarrollo sin forma ni concierto.

Mientras que degeneraba siempre más por estas causas el teatro popular, se abría paso en España, extendiéndose más cada día, la literatura francesa, y con ella los principios literarios de los ingenios de la época de Luis XIV. No ha de atribuirse á la nueva dinastía, y como su consecuencia inmediata, esta irrupción de un gusto extraño, porque Felipe V se cuidaba poco de la ciencia y de la poesía; y si es cierto que en 1714 fundó la Real Academia Española, tomando por modelo la francesa, también lo es que ésta fué la única señal de interés, mostrado por él en favor de los intereses del espíritu de su pueblo. No hubo necesidad de la influencia del trono para que las ideas francesas se divulgaran por España; el aumento de las comunicaciones con Francia, y el desempeño de muchos cargos de la corte por

extranjeros, les abrieron fácil camino: primero fueron benévolamente acogidas por las personas, que estaban en contacto con el Rey; después se derramaron por las clases sociales más elevadas y entre los eruditos.

De esta suerte se formó un partido en el primer cuarto del siglo XVIII, que se propuso reformar metódicamente el teatro español, tomando el francés por modelo. La primera señal de vida de esta parcialidad fué la traducción del *Cinna*, de Corneille, hecha por el marqués de San Juan, y publicada en 1713. Poco después, los editores del *Diario de los literatos de España* se trazaron el plan de inculcar entre sus compatricios la crítica árida, y mortal para el ingenio, de Boileau. Pero éstas fueron sólo tentativas débiles y aisladas, ligeras escaramuzas con los defensores del gusto antiguo, siendo Ignacio de Luzán el primero que, armado en toda regla y con banderas desplegadas, se presentó en el campo á dar la batalla. Este personaje nació en Zaragoza el año 1702; se había educado en Italia, y estudiado allí la literatura francesa é italiana. Su famosa *Poética* apareció en 1737, obra destinada á reformar radicalmente la literatura española, y reputada hasta ahora por los galicistas como el código del buen gusto. Con decir que esta poética tiene por maestros á

Boileau y á los intérpretes franceses de Aristóteles, indicamos también su espíritu y su tendencia general. El sentido común ordinario era para Luzán la norma y la regla del poeta, y lo útil y lo dulce el fin de toda poesía. El teatro, en su concepto, debía ser una especie de establecimiento de beneficencia, como si dijéramos una casa de expósitos ó un asilo. En todo drama había de haber una tendencia moral, único medio de purificar el alma, siguiéndole en importancia, y como ley inmutable, la rigorosa observancia de las tres unidades. Exponer ahora las demás reglas de la composición dramática, que deducía de estos principios fundamentales, sería molesto é impertinente: son los absurdos conocidos de la dramaturgia francesa, hijos de una razón limitada y de una carencia absoluta de sentimiento poético. Luzán, en tono de oráculo, dice por cuenta propia, que en las comedias no deben figurar reyes ni príncipes, ni en la tragedia gente de las clases más bajas del pueblo; que el lenguaje no debe diferenciarse en nada, mientras sea posible, del usado en la vida ordinaria; que el teatro no ha de quedar vacío un solo instante, y que todos los personajes, antes de presentarse ó salir, han de explicar claramente las causas porque lo hacen, etc. Estas reglas, y otras de tan mal gus-

to como ellas, son los patrones, á cuya medida han de apreciarse las bellezas ó defectos del drama español, resultando, al aplicarlo, un largo catálogo de las faltas en que han incurrido Lope de Vega y Calderón, y entre éstas, como la más principal, la inobservancia de las tres unidades. En general, sin embargo, Luzán se arroga el papel de legislador teórico del Parnaso, y sólo á la ligera hace la crítica de la literatura española. El bibliotecario Blas Nasarre se consagró poco después á demostrar prácticamente el valor de esas reglas nuevas en sus relaciones con el teatro español, consignando el fruto de su trabajo en ese tratado, tantas veces mencionado, acerca de la comedia española. Este discurso, que se imprimió por vez primera en 1745, como prólogo á una nueva edición de las comedias de Cervantes, y al cual siguió en el año inmediato una *Apología del discurso preliminar á las comedias de Cervantes*, trata muy particularmente de los dos poetas más grandes del teatro español, calificándose su poesía como la expresión más exagerada del mal gusto y de la incorrección literaria. Blas Nasarre llama á Lope de Vega el primer corruptor del teatro: se propuso desterrar de sus composiciones, según dice, toda verosimilitud, toda regularidad y toda decencia; sus criados hablan como corte-

sanos, los príncipes como rufianes, las damas de calidad como mujeres vulgares; sus obras son abortos de una imaginación extraviada, y de la arbitrariedad y del capricho, no guardándose en ellas la unidad del lugar, ni la del tiempo, ni la de acción, los primeros requisitos esenciales de todo buen drama. Casi peor trata á Calderón, principalmente por su inmoralidad.

Son innumerables las ofensas que hace á la razón y al arte, y todo por no haber estudiado la literatura dramática de los antiguos. Como contraste á estos poetas favoritos de los españoles, tan despreciados por él, presenta luego como personificaciones ideales de los buenos poetas á Wicherley, Maffei y Riccoboni. Lo más extraño es que Blas Nasarre, después de ultrajar de este modo á Lope y Calderón, sostiene, sin embargo, que los españoles poseen más composiciones dramáticas regulares (esto es, ajustadas á los preceptos franceses) que los ingleses, los franceses y los italianos, todos juntos. Proponíase, sin duda, halagar con esta contradicción á la vanidad nacional.

D. Agustín de Montiano y Luyando, en 1750, en su *Discurso sobre las tragedias españolas* (1),

(1) Este discurso precede á la *Virginia*, de Montiano (Madrid, 1750), tragedia de que trataremos más adelante.

amplió después los preceptos, traídos á plaza por Luzán y Blas Nasarre. También aquí se habla con el más profundo desprecio de las joyas verdaderas del teatro español, pero también, por patriotismo, se intenta probar que no faltan en España tragedias artísticas y perfectas, en la acepción genuína de esta palabra, numerándose, para demostrarlo, todas las imitaciones secas y frías de las tragedias antiguas, hechas por españoles, desde Pérez de Oliva hasta Francisco López de Zárate, y celebrándolas como las alhajas más valiosas del Parnaso español; por último, Josef Velázquez, en sus *Orígenes de la poesía española*, publicados en 1754, reprodujo los juicios críticos de los tres literatos mencionados, pero añadiendo que esos literatos no tenían necesidad alguna de esforzarse en probar su tesis, contraria al teatro nacional español, porque siempre las personas ilustradas y eruditas no le habían dispensado estimación alguna; no así el populacho ignorante.

La absurda inteligencia de la poética de Aristóteles, y la crítica, tan absurda como ella, de la poesía romántica con sujeción á reglas, inaplicables á la misma por completo, es tan antigua como la literatura moderna.

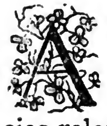
Opiniones y censuras como las que acabamos de exponer no eran nuevas en España: ya

en el siglo XVI López Pinciano, y en el XVII Suárez de Figueroa y Cascales, se habían explicado, aunque con mucho más ingenio, en el sentido indicado, si bien sus opiniones no fueron atendidas por nadie; y si Luzán y Blas Nasarre resucitaron esas ideas antiguas, y abrieron el camino á la imitación francesa, encontrando un mercado mejor dispuesto para la venta de sus artículos, ha de atribuirse sólo al cambio sufrido por una gran parte de la nación, y á la circunstancia de haber desaparecido de ella el sentimiento vivo y general de toda belleza poética. No obstante, no se crea tampoco que esas nuevas máximas literarias, ó más bien dicho, rejuvenecidas, fueran aceptadas desde luego, divulgándose y popularizándose; el público, en su gran mayoría, se cuidó muy poco de ellas al principio, no observándose su influencia en el teatro, ni aun la más leve, hasta el año de 1750, ó quizás después. Sólo fueron acogidas con aplauso, desde el principio, por los eruditos y por los individuos de la Academia Española, considerándolas como el modelo del buen gusto, penetrando luego poco á poco en las demás clases sociales, de tal suerte, que hubo ya motivos para emprender con buen éxito la reforma proyectada en el teatro.



CAPÍTULO II.

Reformas hechas en los teatros.—Traducciones de dramas franceses.—Tragedias de D. Nicolás Fernández de Moratín y de otros. —Comella.—D. Ramón de la Cruz.—La Huerta.

NTES de continuar narrando la historia posterior de la literatura dramática española, daremos algunas noticias relativas á la forma externa de los teatros.

En el año de 1708 el director de una compañía de cómicos italianos, llamado Bartoli, consiguió el permiso de construir en Madrid otro teatro. Este, denominado de los Caños del Peral, del lugar en que fué construído, tuvo, el primero en España, la forma regular de los franceses y de los italianos; al principio fueron sus recursos muy escasos, pero en el año de 1737, al ocuparlo una compañía de ópera italiana, se invirtieron sumas cuantiosas en adornarlo con más lujo. Este ejemplo excitó

á las autoridades de Madrid á levantar nuevos edificios de igual clase en los sitios, en donde existían los dos corrales de la Cruz y del Príncipe. En estos nuevos teatros se conservó, con pocas modificaciones, la misma distribución de asientos entre los espectadores, que ya conocemos, y en parte se llamaron también como antes; dividíase, pues, este local ó salón: 1.°, en *aposentos:* dos series de palcos en la parte superior del edificio; 2.°, en la *cazuela*, destinada, en la parte más honda, al bello sexo; 3.°, en las gradas ó asientos, situados bajo los palcos, algo más altos, y en forma de anfiteatro; 4.°, el patio ó parterre, y 5.°, en las lunetas ó asientos más próximos á la escena delante del patio. Por lo que hace á la escena, experimentó luego, no en seguida, sino poco á poco, todas las innovaciones mecánicas y decorativas, que la asimilaron sucesivamente al sistema seguido ahora en casi todos los teatros de Europa.

Fernando VI, que ascendió al trono de España en el año de 1746, se interesó poco ó nada por el drama nacional, pero favoreció á la ópera italiana, que, como antes dijimos, se había introducido en España desde principios del siglo. Carlos Broschi, llamado Farinelli, cantor á quien atrajo á su corte Felipe V, fué el encargado de la dirección del teatro del

Buen Retiro, y, con arreglo á sus órdenes, se representaron en el mismo las óperas más brillantes, con toda la pompa escénica indispensable. Compositores, cantores, músicos, poetas y decoradores eran todos italianos, aunque para comodidad de los espectadores se hacían de ellas traducciones españolas, que se repartían impresas.

Los teatros populares, mientras tanto, sin protección alguna de la corte, vivían sólo con sus recursos y con el favor del público. La afición del pueblo al teatro era siempre grande, y tan vivo el interés que le inspiraba, que, desde el año de 1740, se formaron diversos partidos, que se hacían entre sí la guerra con el mayor encarnizamiento. Los del teatro de la Cruz llevaban el nombre de *polacos*, de su caudillo el P. Polaco, fraile descalzo, que pasaba entre los *mosqueteros* por muy inteligente en estas materias; los del Príncipe se apellidaban *chorizos*, y los de los Caños del Peral *panduros*, calificativos cuyo origen y explicación sería demasiado prolija é inoportuna. Estos partidos, que se distinguían por cintas de diversos colores, que llevaban en el sombrero, se hacían la guerra de tal manera, que cada uno se esforzaba en rebajar al otro y en silbar las composiciones nuevas que aplaudían. Sus nombres duraron largo tiempo, y sirvieron

luego para los actores de los diversos teatros en donde representaban.

Los escritores de comedias, que, después de la muerte de Cañizares y de Zamora, rivalizaron entre sí por congraciarse las simpatías del pueblo, corrompieron más y más el teatro, inundándolo de insensatas historias de prodigios y de obras disparatadas de magia. Cuando se lee *El monstruo de Barcelona*, de Juan Hidalgo; *El sastre rey, un criminal ó el encantador de Astracán*, de Antonio Frumento; *El horror de Argel ó el encantador Mahomet*, de Juan Fernández Bustamante, se comprende hasta qué extremo inconcebible llegaron los extravíos y delirios de tales autores. Mención más detallada de estos sucesores degenerados de Calderón no debe hacerse en el mismo libro, que se honra con el nombre de tan gran maestro. Conviene indicar, sin embargo, que en esta época era muy aplaudida una especie muy inferior de composiciones escénicas, que se llamaban tonadillas, semejantes á los vaudeviles. Generalmente, el único personaje de esas tonadillas era una sola actriz, que cantaba una aventura amorosa. Otras composiciones, sin valor literario y de corta extensión, que agradaban en esta época, se denominaban *follas*.

Natural era que este estado tan lamentable de los teatros promoviese una reacción en el

público entre las personas más ilustradas, demostrando así también que aún no se había extinguido del todo en la nación, para honra suya, cierto sentimiento dramático más formal y más elevado. Por desgracia, los más instruídos y sensatos, que rechazaban tan monstruosos engendros, no tenían la resolución suficiente ni el espíritu poético indispensable para separar lo bueno antiguo de lo malo moderno. Lope y Calderón participaban del mismo descrédito, que sólo correspondía en justicia á sus desdichados sucesores, esperando mejorar la situación dramática de la época, sólo posible, en su concepto, restaurando el verdadero teatro nacional, rechazando en absoluto las antiguas formas, y sustituyéndolas con otras de cualidades opuestas. Tanto se habían repetido en el intervalo las falsas ideas de los galicistas en diarios y en escritos ligeros, que llegaron á penetrar entre los mismos que con más obstinación les habían hecho la guerra, demostrando así la verdad evidente de que hasta las cosas más insensatas y más absurdas, á fuerza de repetirlas, acaban por alcanzar tanto crédito como el Evangelio. Con este sistema se preparó el terreno para la instalación en España de la tragedia y de la comedia francesa. Desde el año de 1750 encontramos muchas traducciones de dramas france-

ses, el *Británico*, de Trigueros; la *Athalia*, de D. Eugenio de Llaguno, y la de la comedia *La raison contre la mode*, de Luzán. Montiano, ya mencionado, publicó en 1750 y 51 las dos tragedias *Virginia* y *Ataulfo*, arregladas en todo á los preceptos franceses, de los cuales dice Moratín (defensor del clasicismo) rindiendo culto á la verdad, que pueden servir para probar que la observancia de todas las reglas no libra á una composición dramática de ser insoportable. Nadie, sin embargo, se aventuraba á representar estos trabajos. Traducciones de óperas italianas, que se habían cantado antes en el Buen Retiro, fueron las primeras obras extranjeras que penetraron en los teatros populares. Había en ellas algo digno de verse y de oirse; pero ¿cómo esperar del vulgo que tomase afición á las tres unidades, cuando recorría volando en pocas horas el cielo y el infierno y las cinco partes del mundo? Sólo desde la ascensión al trono de Carlos III en 1759, Rey hasta entonces de Nápoles, educado en el extranjero y de inclinaciones reformistas, cobró alientos el partido, que daba el tono en la crítica para realizar sus propósitos con mayor extensión. Los dos ministros más influyentes del nuevo Rey, el marqués de Grimaldi y el conde de Aranda, tomaron bajo su especial protección la reforma del teatro. En virtud de

un Real decreto de 11 de junio de 1765, se prohibió la representación de los autos sacramentales, por ser motivo de risa para los extranjeros. Por consejo del marqués de Grimaldi se representaron en el Buen Retiro, y en otras posesiones reales, diversas traducciones de tragedias francesas; al mismo tiempo fijó su atención el conde de Aranda en los teatros de la Cruz y del Príncipe, mejorándolos en su parte material, refrenando á los partidos que alborotaban en ellos, haciendo poner en escena en los mismos traducciones de Corneille y de Racine, y excitando á los poetas españoles á escribir en el nuevo estilo obras dramáticas originales. D. Nicolás Fernández de Moratín, en 1770, llevó á las tablas su tragedia *Hormesinda*, la primera española con forma francesa que se representara; su hijo, al hablar de la obra del padre, declara que es más digna de alabanza por algunas buenas imitaciones de Virgilio, que se observan en ella, que por el mérito dramático de su fábula. A *Hormesinda* sucedió *Guzmán el Bueno*, otra tragedia del mismo autor. Pronto emprendieron la misma senda diversos poetas: José Cadalso con su *Sancho García*, en la cual se imitan los alejandrinos con rimas pareadas de yámbicos de cinco pies; Gaspar Melchor de Jovellanos con su *Munuza*, de igual asunto que la *Hor-*

mesinda, é Ignacio López de Ayala con su *Numancia destruída*.

Ahora es corriente en España la opinión de que todas estas tragedias, ajustadas trabajosamente á las reglas francesas, carecen de vida íntima y de fondo poético. El lenguaje, las ideas, las costumbres, todo es en ellas violento y afectado; el diálogo parece compuesto de remiendos aislados, de palabras traídas á la fuerza de cualquier parte; no revelan inspiración ni originalidad, y hasta nos producen una impresión penosa, al descubrir los apuros del poeta para no faltar á éstas ó aquellas sagradas reglas. El éxito de tales composiciones, al representarse, como es fácil de presumir, era muy escaso, á pesar del empeño mostrado por los críticos de calificarlos de obras maestras. D. Tomás de Iriarte, en particular, se consagró en este mismo tiempo á trasplantar á España dramas franceses; también escribió muchos de la misma clase, si bien no pudo lisonjearse demasiado de sus no aplaudidos trabajos. Otras comedias muy regulares, pero careciendo de otras cualidades buenas indispensables, se compusieron también por Moratín el padre, por D. Cándido María Trigueros y por otros. Trigueros emprendió también acomodar á las nuevas reglas *La estrella de Sevilla* y *El anzuelo de Fenisa*, de Lope de Vega.

Lo mismo hizo Sebastián y Latre con *Progne y Filomela*, de Rojas, y con *El parecido en la corte*, de Moreto (1). Pero era tan grande la afición del público á sus antiguos poetas, que no toleró la representación de la última pieza falsificada, sino que obligó á los actores á repetirla al día siguiente en su forma primitiva.

En efecto, todas las diatribas de los sabios y de los poetas apóstatas, que seguían sus máximas literarias, no fueron parte bastante para desterrar del teatro las comedias nacionales. Muchas de Calderón, de Moreto, de Rojas y de otros favoritos antiguos de los españoles, continuaron gozando siempre del aplauso popular. Imposible era que no fuesen caras á los españoles, siendo estos poemas dramáticos vivos y antiguos recuerdos de sus pasadas glorias. *Los celos de San José*, de Cristóbal de Monroy; *El Caín de Cataluña*, de Rojas, y otras comedias religiosas análogas, fueron, á la verdad, prohibidas, por poner en ridículo, como se decía, á las cosas de la religión, siguiendo la misma suerte que había cabido también á los autos del día del Corpus; y, sin embargo, siempre fueron acogidas con igual entusiasmo las obras de la misma clase, que habían

(1) A la edición de estos dos dramas (Madrid, 1770) precede un ensayo sobre la comedia española, completamente frívolo.

podido encontrar alguna gracia á los ojos de esa censura moral, estrecha y mezquina.

No faltaron tampoco, durante este período, nuevas composiciones teatrales, que, por lo menos, en cuanto á su forma exterior, imitaban á las antiguas populares. No me es lícito alabarme de haber leído muchas obras de esta clase, entre las innumerables de Fermín del Rey, Manuel Fermín de Laviano, Luis Moncín, José Concha, Antonio de Valladares y Sotomayor, y otros poetas del tiempo de Carlos III y IV; pero si hemos de juzgar de su mérito por algunas que conozco (por ejemplo *El asturiano en Madrid*, de Moncín, comedia de figurón tosca y de burlas chabacanas y repugnantes, á cuya representación asistí en Granada), y por el juicio unánime de todos los españoles, sean cualesquieran sus opiniones literarias, todas ellas carecen en general de fondo poético, y son, por lo menos, tan inferiores á las obras de Cañizares y de Zamora, como las de éstos á las de Calderón. Mucha fama ganó en el último tercio del siglo XVIII Luciano Francisco Comella, de quien se ha dicho, que, entre todos sus coetáneos, fué el que se mantuvo más fiel al antiguo estilo nacional; pero sus comedias son todas muy groseras, calculadas con la mira de obtener el aplauso del populacho con sus estrépitos de

guerra y sus efectos melodramáticos, no observándose en ellas ni sombra siquiera del espíritu ni de las galas del lenguaje de los poetas más malos del tiempo de Calderón. Muchos de los asuntos de las obras de Comella están sacados de la historia moderna. Extraños debieron sonar para los españoles los títulos de su *Catalina II en Cronstadt* y su *Federico II en el campo de Torgau*. También existe de él un *Guillermo Tell*. Gaspar de Zavala y Zamora, y Vicente Rodríguez de Arellano fueron otros poetas dramáticos, que siguieron sus huellas.

Con mucha honra suya descuella entre sus contemporáneos D. Ramón de la Cruz. Este hombre notable, D. Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla (con todos sus apellidos), nació en Madrid en el año de 1731, y pasó casi toda su vida en su ciudad natal, en donde desempeñó un destino civil de alguna importancia. Murió á fines del siglo XVIII. Su educación literaria se contaminó también con las doctrinas francesas, y algunas tragedias y comedias que escribió se ajustaban en todo al sistema clásico. Su talento, sin embargo, no estaba satisfecho con las cadenas que su razón le presentaba, y para cultivarlo con más libertad lo empleó en la composición de sainetes, género literario sin importancia alguna, y que por lo mismo

se encontraba fuera del alcance de los críticos intolerantes, que creían rebajarse tratando de él y dictándole reglas.

D. Ramón de la Cruz escribió centenares de sainetes, que se representaron con general aplauso (1). Según parece, no tuvo pretensiones de alcanzar fama de autor dramático, no proponiéndose otra cosa, probablemente, que pasar un par de horas divertido, y que participara el auditorio del placer de que él disfrutaba. Pero á pesar del poco esmero con que escribía, y que se manifiesta á veces ostensiblemente en lo imperfecto de su exposición, es, no obstante, muy superior á todos los autores de su tiempo en la poesía cómica. El sainete, con arreglo á sus ideas, no había sido nunca otra cosa que una pintura natural y fiel de algún suceso cómico de la vida ordinaria, quedando por completo al arbitrio del poeta imprimirle mayor ó menor carácter dramático en su plan y desarrollo. D. Ramón de la Cruz no hizo, pues, alteración alguna en este linaje de composiciones, conservándolas en la

1) Parte de los mismos se imprimieron en 10 pequeños volúmenes, en Madrid, 1786-91, con las comedias más importantes de D. Ramón de la Cruz. En esos últimos años se ha comenzado á publicar en Madrid una nueva edición de sólo los sainetes, que ha de comprender también los no impresos. El primer tomo, único que he visto, contiene 54 piezas.

forma en que la recibiera: le dió á veces más extensión, hasta llegar muy cerca de la comedia propiamente dicha; pero usó del derecho de trazar escenas aisladas, que por sí solas eran interesantes, sin enlazarlas entre sí con vínculo alguno interno. Es absurdo, por tanto, aplicar á los sainetes de nuestro poeta, como lo han hecho algunos críticos españoles, las leyes rigorosas de la composición dramática, de cuya observancia se exime deliberadamente, por cuya razón desaparecen también las faltas que en este concepto se le atribuyen. Considerándolos, pues, como lo que son, y nada más, esto es, como cuadros verdaderos y naturales de la vida, es necesario confesar que merecen nuestra plena aprobación por su realidad extraordinaria, por la animación de su parte expositiva, por su ingenio y por su vis cómica. Aun cuando copian hechos comunes, no les falta colorido poético, revistiéndolo de él fácilmente la rica fantasía, las costumbres pintorescas y la lengua harmoniosa de España, al fin pueblo meridional. La mayor parte de estas piezas, y las más notables, sólo nos ofrecen las clases más bajas de la sociedad. Los mozos de cordel y de mulas, las verduleras y vendedoras de pescado, se presentan á nuestra vista con sus trajes y costumbres ordinarias, ya en el mercado, ya como espectadores de

una corrida de toros, ya en un corral, en una romería ó en la fiesta de algún santo, y todos estos cuadros, trazados con mano maestra y firme, rebosan de vida y movimiento, reinando singular claridad en la distribución de esas agrupaciones de personas, á pesar de su número considerable. Con particular interés se leerán los sainetes en que las pesadas tragedias, á la manera francesa, con su glacial retórica, sus afectos convencionales y sus sucesos sangrientos por frívolos motivos, se ponen en ridículo en ingeniosas parodias. Tales son *El marido sofocado*, *El muñuelo*, *La Zara y Manolo*. Notable es en especial el mérito de *Manolo, tragedia para reir ó sainete para llorar*, escrito en los yámbicos de cinco pies de la literatura clásica, y en estilo patético sublime, hablado por la hez del populacho de Madrid, que forma singular contraste con la bajeza del asunto, y hace un efecto cómico indescriptible, salpicado aquí y allí de las locuciones más rastreras y chabacanas. Su acción, como su lenguaje, remeda en todo la tragedia regular. Cuando el nudo trágico comienza á desatarse, dice así uno de los personajes:

Aquí del interés de la tragedia;
Y porque nunca la ilusión se trunque,
Influya Apolo la unidad centena,

El millar, el millón; y si es preciso,
Toda la tabla de contar entera.

Á la conclusión hay una batalla entre un tabernero, una castañera, un granuja callejero y otros héroes de igual jaez, que componen sus personajes. Después que han sucumbido la mayor parte en la contienda, termina la tragedia de esta manera:

TÍO MATUTE.

Aguárdate, mujer, y no te mueras...
Ya murió: yo también quiero morirme,
Por no hacer duelo ni pagar exequias. (*Cae.*)

REMILGADA.

¡Ay, padre mío!

MEDIO DIENTE.

Escúchame.

REMILGADA.

No puedo,
Que me voy á morir á toda priesa. (*Cae.*)

POTAJERA.

Y yo también, pues se murió Manolo;
A llamar al dotor me voy derecha,
Y á meterme en la cama bien mullida,
Que me quiero morir con convenencia.

SEBASTIÁN.

¿Nosotros nos morimos, ó qué hacemos?

MEDIO DIENTE.

¿Amigo, es tragedia ó no es tragedia?
Es preciso morir, y sólo deben
Perdonarle la vida los poetas
Al que tenga la cara más adusta
Para decir la última sentencia.

SEBASTIÁN.

Pues dila tú, y haz cuenta que yo he muerto
De risa.

MEDIO DIENTE.

Voy allá. ¿De qué aprovechan
Todos vuestros afanes, jornaleros,
Y pasar las semanas con miseria,
Si dempués los domingos ó los lunes
Disipáis el jornal en la taberna?

Los sainetes de D. Ramón de la Cruz, en que intervienen personajes de las clases medias y de las más elevadas, se distinguen también por su colorido natural y por su viveza y animación extraordinaria, mereciendo asimismo nuestra atención como fuentes verdaderas para iniciarnos sin engaño en las costum-

bres de la época. Demuestran la completa revolución, que ha sufrido España en el espacio de medio siglo en sus ideas y en sus hábitos, ofreciéndonos escenas numerosas, opuestas en todo á la manera de pensar, y á los principios que informaban el período anterior.

Los amoríos de un señor principal y una manola ó una modista madrileña; el espíritu insinuante del cura, que, ya como amigo de la casa, ya como maestro de música ó bajo otra cualquiera máscara, penetra en el seno de la familia y se establece en su compañía; la libertad de las mujeres, y, por último, del *Cortejo ó Cavalière servente*, indispensable á toda señora joven, demuestra que nos hallamos en un mundo enteramente nuevo, en que no queda vestigio alguno de la antigua gravedad de la nobleza, de sus ideas sobre el amor, y de los antiguos celos.

Luzán y todos aquéllos, que daban crédito á sus máximas como á artículos de fe en punto á crítica, predominaron en general largo tiempo, comprendiéndose así que pasaran casi desapercibidos dos escritos sobre dramaturgia de tendencias contrarias. D. Vicente García de la Huerta, inspirándose en el más sincero patriotismo, y hombre de autoridad como individuo de la Academia Española y Bibliotecario Real (nació en 1742), comenzó el primero

á defender á los antiguos dramáticos de las censuras y desprecios de los galicistas.

Antes que La Huerta comenzase á escribir en este sentido, había compuesto algunos dramas, en los cuales, con leves modificaciones, se nota el corte francés y su inflexible regularidad. *Raquel* (1771), entre ellas, fué recibida con general aplauso. Hoy es unánime la opinión de los que califican y aquilatan esta tragedia; la acción es imitada ostensiblemente de *Diamante*, dominando las tres unidades á costa de lo verosímil y hasta de lo posible; por lo que hace á su desempeño, no se encuentra en ella nada que anuncie la verdadera poesía, y en su lugar mucho patético vano y mucha retórica falsa. *El Agamenón vengado* se prestaba aún menos que la *Raquel* á restaurar el brillo del drama castellano. Pero si La Huerta tenía pocas facultades para autor dramático, era aún más limitada su vocación de crítico. El honroso sentimiento patriótico, que le impulsó á publicar algunas obras dramáticas antiguas españolas escogidas (1), merece indudablemente consideración y gratitud; pero los prólogos de su *Teatro español*, en los cuales se propone atacar el gusto francés, demuestran

(1) *Teatro español*, por D. Vicente García de la Huerta (Madrid, 1785 y siguientes): 17 tomos pequeños.

que no era el hombre á propósito para defender con éxito su poesía nacional contra los extranjeros. En estos prólogos se repiten hasta el exceso frases contra los galicistas, *criticastros mordaces y envidiosos;* contra Racine, *frío, fastidioso y concienzudo pedante*, y, en general, contra las tragedias y comedias francesas, *dignas en todos conceptos del mayor desprecio*, pero sin aducir nada positivo en defensa de la poesía romántica, y sin manifestar el más leve vestigio de poseer los conocimientos estéticos que constituyen su esencia. Por otra parte, á pesar de sus frases poco mesuradas contra el partido antinacional, fué tan tímido en su empresa, que sólo se atrevió á incluir en su colección las antiguas composiciones españolas, que quebrantaban menos las reglas mecánicas de las francesas, en particular comedias de enredo ó comedias de figurón; pero ni uno solo de los dramas históricos y religiosos más bellos de Lope, de Calderón, de Tirso ó de Moreto.

El éxito de los esfuerzos de La Huerta hubo, pues, de ser muy escaso bajo el imperio de las circunstancias indicadas: su táctica estaba mal calculada; no dió en el blanco á que se dirigía, y no creemos, por tanto, exagerar demasiado, si decimos que su obra no ha tenido ninguna influencia en la suerte futura reserva-

da al teatro español. Casi todos los periódicos, que en esa época disfrutaban de más influjo y de más crédito, *El Pensador* (del famoso Clavijo), *El Censor*, *El Memorial literario* y *La Espigadera*, defienden las mismas ideas enseñadas por Luzán, afirmándose más y más la preocupación de los literatos y personas instruídas en favor de la regularidad clásica.

El teatro, mientras tanto, servía para representar los géneros dramáticos más diversos y de formas más heterogéneas, antiguas como nuevas y buenas como malas. Una noche, por ejemplo, se ponían en la escena en movimiento los muñecos de palo de Racine y de Corneille, oyéndose en monótonos yámbicos españoles lo que los franceses califican de dignidad indispensable del estilo trágico, esto es, frases ridículas de polichinelas, como la siguiente:

Mourons, mon cher Osmin, moy comme un visir, et toi
Comme le favorí d'un homme tel que moy.

(Racine, *Bajacete*.)

La noche inmediata se ponía en escena un drama de Lope ó de Calderon; á la otra seguía una ópera de Metastasio, una comedia de Molière, Regnard ó Goldoni, y á los cuatro días se solazaba el público con un drama de espec-

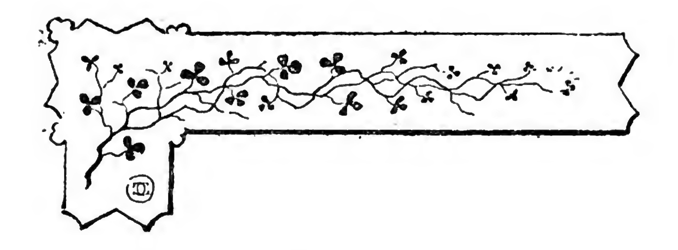
táculo de Valladares ó de Comella. Pero la variedad, que reinaba en las tablas, subió mucho más de punto: ya en 1770 había escrito D. Gaspar Melchor de Jovellanos, hombre por lo demás muy ilustrado, y digno de la mayor estimación de sus compatricios, un drama cuyos personajes pertenecían á la clase media, lleno de desdichas domésticas y con tendencia didáctica, que se titulaba *El delincuente honrado*; de esta composición se puede decir lo que declaraba un español al criticarla: que abundaba en sanas ideas de moral y de legislación, y que atacaba preocupaciones lamentables, pero evidentemente sin tener nada de común con la poesía. Hacia fines del siglo XVIII atravesaron también los Pirineos algunos dramas muy notables y llenos de afectado sentimentalismo de la escuela de Diderot, sirviendo Francia de canal, por donde pasaron poco á poco hacia España melodramas y comedias inglesas y alemanas de la peor especie (por ejemplo, de Lille y Kotzebue); y de esta manera, el estilo propio y nacional del teatro español desapareció por completo en esa mescolanza de extraña y variada forma. El siglo XVIII dejó en herencia al siguiente este repertorio multicoloro. Muchos zurcidores de comedias, ya mencionados, especialmente Gaspar de Zavala y Zamora (muerto

en 1806) y Vicente Rodríguez de Arellano, prosiguieron escribiendo comedias deslabazadas, tan bajas en los peldaños de la degeneración respecto á las de Lope de Vega, como altas están éstas respecto á las escritas por los primeros dramáticos; los galicistas ordinarios publicaron malas traducciones é imitaciones de obras francesas, manipuladas en su fábrica, más tosca todavía, según se expresa Martínez de la Rosa, llenando á España de productos extranjeros sin valor alguno, verdadero contrabando del arte, y acabando de corromper el gusto por completo; pero entre todos estos frutos, en parte de la aplicación de los eruditos, en parte de arregladores ignorantes, muchas comedias antiguas se mantenían en la escena, asombradas, sin duda, de encontrarse en semejante compañía.

Como la suerte del teatro español, después de su período más brillante, ha sido trazada tan sólo con sus rasgos más generales y sin detenernos en pormenores, no ha habido ocasión oportuna para hablar de los actores más famosos del siglo XVIII. Dos descollaron únicamente, cuyos nombres hemos de consignar ahora, que son Damián de Castro, que representaba con mucho arte los papeles llamados de figurón, hasta el punto de que casi todas las comedias de esta clase de Cañizares y de

Zamora se compusieron particularmente para él, floreciendo en los reinados de Carlos II y de Felipe V; y María Ladvenant, la actriz más célebre de su época, de la cual dice Signorelli, testigo de su habilidad, que era digna de figurar entre las artistas de más talento y de más gracia de todos los tiempos. Sobresalía, en particular, en las comedias de Calderón y de Moreto, muriendo en 1707, á los veinticuatro años de edad.





CAPÍTULO III.

D. Leandro Fernández de Moratín.—Cienfuegos.—Reforma del teatro español y desaparición del sistema clásico.—Gorostiza.—Martínez de la Rosa.—Bretón de los Herreros.—Gil y Zárate.—D. Angel de Saavedra.—Hartzenbusch.—Larra.—García Gutiérrez.—Escosura.—Zorrilla.—Otros poetas dramáticos modernos.—Nueva afición al antiguo teatro nacional.

En la reforma posterior del teatro español tuvo notable influjo, por su crítica y por sus obras, un literato, que, no obstante profesar principios distintos de los maestros, y no poseer tampoco talento poético extraordinario, no debe, sin embargo, confundirse con los estúpidos pedantes y con los fabricantes mecánicos de comedias de su época, separándolo de ellos su formalidad y deseos patrióticos, y su educación literaria y su buen gusto. D. Leandro Fernández de Moratín, hijo del poeta ya nombrado de igual apellido, nacido en Madrid en 1760 y muerto en París en 1828 después de una vida muy agi-

tada, se consagró desde un principio al teatro, proponiéndose su reforma como fin principal de su existencia. No es extraño, pues, que en el prólogo que precede á la colección de sus obras, diga que pronto comprendió que, para desarraigar todas las faltas literarias, muy antiguas ya en nuestro teatro, que le habían impreso ese sello grosero, extravagante y de mal gusto que le distinguía, no era bastante eficaz la sola crítica, sino que se necesitaba presentar ejemplos prácticos y repetidos, y escribir comedias con sujeción á las reglas del arte; que no convenía contemporizar con las licencias de Lope ni con los argumentos complicados de Calderón, puesto que ambos habían tenido gran número de imitadores, á quienes se debió que el drama español, por espacio de dos siglos, se empeorase y corrompiese más y más, y, por último, que ningún hombre ilustrado y sensato debía autorizar nuevamente esos errores, porque el mal existente no había de paliarse, sino extirparse por completo.

Moratín, en este lugar, expone luego las reglas observadas por él para la composición de sus comedias, habiendo dejado aparte, fuera del círculo de sus esfuerzos críticos y literarios, los demás géneros dramáticos. La comedia debe ser la imitación dialogada de un su-

ceso, ocurrido entre personas particulares, en un mismo lugar y en pocas horas, y en su desarrollo, empleando la pintura apropiada de afectos y caracteres, ridiculizar las faltas más comunes y las preocupaciones sociales, y hacer resaltar y recomendar al auditorio la verdad y la virtud. Se ve, evidentemente, que se expresan aquí tantas prevenciones mezquinas é ideas falsas como palabras, no diciendo nada nuevo, sino exagerando y extremando los yerros de Boileau. Si Moratín hubiera sido un pedante vulgar, tal como aparece al exponer sus principios críticos, y el sistema, que sirve á sus dramas de fundamento, compartiría la triste gloria de un Montiano ó de un Luzán, cifrada en convertir en profesión mecánica la crítica y la poesía; pero tenía prendas estimables, que supo hacer valer, y dignas de alabanza, á pesar de la estrechez de sus ideas estéticas, obligándonos á deplorar la limitación voluntaria á que condenó su talento. Como teórico ejerció sin disputa influencia perjudicial, porque señaló como norma de la poesía aquello mismo que sale de su esfera, y por haber rechazado con su estrecha intolerancia cuanto no se ajustaba á esa medida; pero como poeta cómico, al contrario (y no es posible negarlo), sin poseer, á la verdad, las elevadas facultades que exige indispensable-

mente esa vocación, sino sólo algunas otras subordinadas á aquéllas é inferiores, hizo, sin embargo, alarde en sus obras de toda la poesía compatible con su fin principal dramático de divertir instruyendo. No hay que buscar en él imaginación ni fecunda inventiva, ni esa mirada profunda y perspicaz en lo más recóndito del corazón humano y en lo más íntimo de la vida, sino sólo una descripción exacta de las costumbres de su tiempo, ingenio con frecuencia oportuno, y un diálogo tan sencillo como elegante y nunca trivial, á pesar de su naturalidad, al revés de otros escritores de comedias, por ejemplo Goldoni, que confunde lastimosamente ambas cosas. El poeta español, que por muchas razones se asemeja á este famoso italiano, lo aventaja por el colorido más poético de su dicción y por su ingenio superior, cediéndole en el arte de inventar y de complicar la fábula.

La comedia primera, que destinó Moratín al teatro fué *El viejo y la niña*, representada en 1790. El esqueleto material de la acción, como en todos sus dramas, es de escasísimo mérito; su desarrollo pobre, y su tendencia, demasiado clara, de probar los inconvenientes de un matrimonio entre personas de edad desigual, no deja ocasión ni espacio para que aparezca verdadera poesía. Los versos son, en lo

general, trocáicos asonantados de cuatro pies, persistiendo la misma asonancia en todo el acto. Moratín, en obediencia siempre á su absurdo principio de la naturalidad, llegó á creer que sólo la prosa ó esa versificación eran propias de la comedia, por acercarse más ambas á la manera de hablar de la vida ordinaria. Es verdaderamente muy singular este hecho, probando los extravíos á que llevan las falsas teorías hasta á los hombres de talento, haciéndolos renunciar, de propósito deliberado, á las ventajas del antiguo sistema, que llegó á su perfección, y sustituyéndolo con un metro, que á la larga se hace muy pesado, ó con simple prosa.

La segunda obra dramática de Moratín, representada en 1792, fué *La comedia nueva*, un ataque á los malos escritores cómicos de su tiempo (esto es, contra Comella y sus compañeros): los muchos y áridos preceptos literarios, que la llenan, debilitan en gran manera el efecto, que hubieran producido aislados sus eficaces ataques satíricos. Por lo demás, el autor escribía muy formalmente en cumplimiento de su propósito de reformar el teatro español. Por este tiempo hizo un viaje á Francia, Inglaterra, Alemania é Italia, para conocer el teatro de estas diversas naciones. El fruto de estos viajes fué una traducción de *Hamlet*,

probando bien á las claras que nada nuevo había aprendido en ellos. El prólogo y las notas que le acompañan, demuestran que carecía en absoluto de capacidad suficiente para comprender en su conjunto una obra artística y poética; califica la tragedia inglesa de producción literaria tan extraordinaria como monstruosa, cuya acción pierde en interés por los sucesos de la fábula, fuera de su lugar, y por los episodios inútiles que la afean, añadiendo que con frecuencia pasa de lo trágico más sublime á bufonerías dirigidas á excitar la risa del público, y compara la expresión *not a mouse stirring* con las de la *Ifigenia* francesa

Mais tout dort, et l'armée et les vents et Neptune.

Como demostración de ser Racine poeta mucho más sublime que Shakespeare, hace á la primera escena de la tragedia inglesa la siguiente observación: «Horacio, que es hombre de estudio, no debía creer los disparates que dice, ni los que añade Marcelo acerca de los espíritus, las brujas, los encantos y los planetas siniestros; pero todo esto va dedicado al populacho de Londres, á quien Shakespeare quiso agradar contándole patrañas maravillosas.» El poeta dramático no ha de adular la ignorancia pública: su obligación es censurar los vicios é ilustrar el entendimiento; dice,

además, que Polonio sólo sirve para héroe de un sainete; que la escena del cementerio es tan vulgar, que apenas sería soportable en la poesía más rudimentaria, etc., etc.

Pero dejando á un lado este comentario, que de seguro hará reir á los admiradores de Shakespeare, consignaremos ahora que Moratín, á la vuelta de su viaje, fué nombrado por el Gobierno miembro de una junta, creada con el objeto de reformar el estado del teatro. Fácil es de suponer cuáles serían sus trabajos en este cargo, si bien no tardó en abandonarlo. Las tres comedias, que, además de la traducción de algunas piezas de Molière, se representaron en los años de 1803, 1804 y 1806, *El barón*, *La mogigata* y *El sí de las niñas*, pasan por ser las mejores obras suyas. En *La mogigata* se pinta vivamente el carácter de una hipócrita piadosa, pero más en sus rasgos exteriores que penetrando en lo íntimo de su esencia. En *El sí de las niñas* se propone trazar los peligros, á que se exponen los padres, cuando quieren violentar á sus hijas en la elección de esposo. Doña Francisca deja el convento en que se ha educado, en compañía de su madre, desposándose con Don Diego, hombre ya de edad provecta. Éste desea vivamente oir de los labios de su prometida el sí deseado, pero la madre lo impide con sus artificios.

Francisca ama en secreto á Don Carlos, sobrino de Don Diego, con quien estaba en relaciones amorosas en el convento; cuando lo entera de su crítica situación, la inquietud del amante es extraordinaria, pero se retira al saber que su rival es Don Diego, á quien debe grandes favores. La amorosa pareja, al parecer, renuncia por completo á su enlace; pero Don Diego sabe al fin los amoríos de Doña Francisca y su sobrino, y conmovido profundamente por el rasgo de nobleza del último, que, por consideración á él, ha dejado el campo libre, une á los dos, y al terminar la comedia formula su moraleja en estos términos:

«Esto resulta del abuso de autoridad, de la opresión que la juventud padece... y esto lo que se debe fiar en el sí de las niñas.»

Del mérito literario de esta comedia nada más diremos, sino que ofrece las escasas bellezas antes indicadas, pero sin duda con mayor extremo la influencia perniciosa del yugo impuesto por este autor en su *Pegaso*, por lo demás de vuelo poco alto. Cuando se pasa de repente de los dramas de la edad de oro á los de Moratín, se siente la misma pena que cuando nos trasladamos de improviso de un paisaje lozano y lleno de flores, al calor de la primavera, á una región helada y fría en el rigor del invierno. Moratín consagró casi exclusiva-

mente los últimos años de su vida á trabajos eruditos, y, entre ellos, particularmente, al examen é ilustración de los más antiguos documentos del drama español. Del resultado de este estudio, *Los orígenes del teatro español*, hablamos ya en su lugar oportuno en el prólogo de esta obra.

Las comedias de Moratín forman época, y no sin razón, porque á pesar de los motivos, que nos impiden calificarlas de obras maestras, como lo hacen sus admiradores apasionados, salta desde luego á los ojos su gran mérito y su superioridad, cuando se comparan con las demás comedias del mismo período. Parecido á él respecto á la tragedia, puesto que hizo en ella lo que Moratín en la comedia, lo fué hacia la misma fecha D. NICASIO ALVAREZ DE CIENFUEGOS, nacido en Madrid en 1764 y muerto en Orthez, en Francia, en 1809. Este hombre, tan distinguido por la nobleza de sus sentimientos como por su talento poético, merece mención honorífica en la historia de la poesía española, y que nunca se le confunda con esos pedantes ilustrados, que se empeñaron antes en aclimatar en España la tragedia francesa. Verdad es que hubo de pagar á las preocupaciones generales de su tiempo el tributo correspondiente, al considerar como requisito indispensable de toda composición

trágica la unidad y el enlace íntimo de su forma; pero el arte era para él un objeto sagrado, y escribía con toda su alma, con su corazón y su sentimiento, no sólo con su razón, logrando así imprimir en sus tragedias *Idomeneo*, *Zoraida*, *La condesa de Castilla* y *Pitaco* una animación poética íntima, que tan de menos se echa en la mayor parte de los ensayos de los españoles en el mismo género dramático: sobresalen, en efecto, las obras suyas mencionadas por la nobleza de sus ideas, por su colorido y vuelo poéticos, por la ardiente pintura de los afectos, por la nobleza de los caracteres y por la artística agrupación de los mismos. La mejor, en nuestro concepto, es acaso *Zoraida*, cuya fábula es de mucho mérito, así como el desarrollo de su plan y su catástrofe, verdaderamente conmovedora; si hubiese habido más libertad en su forma, podría figurar dignamente entre las obras románticas, á que ha dado nacimiento la historia de Granada. También D. Manuel José Quintana, nacido en Madrid en 1772, demostró felices disposiciones para la tragedia en su *Pelayo*, que se distingue por la grandeza de sus ideas y por su dicción enérgica y perfecta. Téngase presente, no obstante, cuando hablamos del lenguaje de todas estas tragedias, que, en lo general, están escritas en yámbicos sueltos de

cinco pies, sin rima alguna. Tan grande era la ceguedad reinante por los modelos extranjeros, que se intentaba nada menos que violentar el idioma español, y someterlo al yugo de una versificación tan monótona como el verso suelto italiano, y como él arrastrándose también con trabajo, por cuya razón se empleaba siempre pocas veces por los poetas anteriores.

Difícil es formar una idea exacta de lo supeditados que estuvieron los hombres más ilustrados de esta época á las ideas absurdas de utilidad moral, de observancia de reglas, etc., circunstancia, que contribuyó sobremanera á que considerasen, como único medio de salvación para el teatro, el aniquilamiento ó extinción de los restos del drama nacional antiguo, que todavía se conservaban en su tiempo. Veamos cómo se expresa acerca de este particular el inolvidable Jovellanos, que tanto hizo por su patria, en su *Memoria sobre las diversiones públicas* (Madrid, 1812, aunque estaba escrita desde el año de 1790):

«La reforma de nuestro teatro, dice, debe empezar por el destierro de casi todos los dramas que están sobre la escena. No hablo solamente de aquéllos, á que en nuestros días se da una necia y bárbara preferencia; de aquéllos, que abortan una cuadrilla de hambrientos

é ignorantes poetucos, que, por decirlo así, se han levantado con el imperio de las tablas para desterrar de ellas el decoro, la verosimilitud, el interés, el buen lenguaje, la cortesanía, el chiste cómico, la agudeza castellana. Semejantes monstruos desaparecerán á la primera ojeada que echen sobre la escena la razón y el buen sentido; hablo también de aquéllos, justamente celebrados entre nosotros, que algún día sirvieron de modelo á otras naciones, y que la porción más cuerda é ilustrada de la nuestra ha visto siempre y ve todavía con entusiasmo y delicia. Seré siempre el primero á confesar sus bellezas inimitables, la novedad de su invención, la belleza de su estilo, la fluidez y naturalidad de su diálogo, el maravilloso artificio de su enredo, la facilidad de su desenlace, el fuego, el interés, el chiste, las sales cómicas que brillan á cada paso en ellos. Pero ¿qué importa, si estos mismos dramas, mirados á la luz de los preceptos, y principalmente á la de la sana razón, están plagados de vicios y defectos, que la moral y la política no pueden tolerar?»

La historia posterior del drama español en el siglo XIX ha de limitarse á mencionar tan sólo los poetas dramáticos que sobresalieron. Enunciemos, sin embargo, previamente algunas ideas generales.

Las obras de Moratín (el hijo) y de Cienfuegos arraigaron más en la práctica el sistema clásico (si ha de llamarse así ese tejido de preocupaciones y de falsas ideas), pudiendo encerrarse esta época, en que predominó exclusivamente, en los años comprendidos desde 1800 á 1834. Verdad es que se escribían también algunos dramas con las formas más sueltas de las antiguas comedias (como las de Gaspar de Zabala y Zamora, que murió á principios de 1813); que se representaron asimismo en el teatro español algunas obras extranjeras que no observaban las tres unidades (v. gr., la peor comedia existente de la edad antigua y moderna, la titulada *Menschenhass und Reue,* de Kotzebue). Sin embargo, todas estas composiciones se ponían en escena con fines lucrativos para los empresarios, y sin tener en cuenta para nada á la literatura; los autores, que deseaban obtener crédito literario, creían indispensable someterse en todo á las reglas francesas. Aunque se conservó en el teatro una parte de las antiguas comedias nacionales, se comenzó entonces á mutilarlas y desarreglarlas arbitrariamente, para que se aproximasen en lo posible al nuevo sistema; se suprimían, por tanto, los papeles de gracioso y cuanto llevaba este carácter; se alargaban á cinco las tres jornadas; se limitaban las mu-

danzas de lugar, etc., sin advertir que, con tales innovaciones, se destruía el organismo entero de estas obras. Para asegurar el éxito de estas tragedias regulares, puesto que de otro modo, por su único mérito, hubiera sido difícil conseguirlo, contribuyó eficazmente el célebre actor Isidoro Máiquez, de quien trataremos ahora expresamente. Este gran artista, si nos atenemos á las palabras de Martínez de la Rosa, elevó á tal altura la declamación trágica, que pocas veces se vió igual en Europa, y nunca hasta entonces en España, porque conciliaba, en lo posible, la sencillez con la dignidad, expresando maravillosamente las pasiones con su voz, con su gesto y hasta con su silencio, con tanta verdad y con tanta belleza, que á un tiempo arrebataba y conmovía los corazones. Su talento flexible y vasto llenó al público de admiración, representando las obras más famosas del teatro, y otras de menos mérito lo recibieron del actor que las puso en escena. Asombrados y temerosos contemplaban los espectadores al magnánimo Orosmán batallando con los celos; temblaban, cuando veían entrar á Otelo (1) silencioso, y medir con sus miradas la obscura alcoba; cuando

(1) El *Otelo*, de Ducis, traducido por D. Teodoro de la Calle.

presenciaban las torturas de Caín (1), luchando en vano con el terrible destino que lo arrastraba al fratricidio; cuando consideraban á Bruto, envuelto en su manto, entregando la cabeza de sus hijos al hacha levantada de los lictores; en una palabra, se extasiaban ante la más sublime perfección á que puede llegar el arte imitando la naturaleza.

La traducción literaria, la crítica y el arte escénicos juntaron así sus fuerzas para asegurar el triunfo duradero del genuíno drama regular.

Mérito nunca bastante apreciado es el de los alemanes, especialmente del inolvidable Schlegel (que dió remate á la obra comenzada por Lessing), de haber sido los primeros en fijar para siempre las leyes íntimas y propias de la esencia de la forma dramática, y rechazar al mismo tiempo lo inútil y lo pueril de toda otra regla forzada y violenta. La estimación supersticiosa, profesada á los preceptos aristotélicos y á los de Boileau, delirio verdadero que ha influído en la literatura de todos los pueblos, con grave daño suyo, apartándola de la senda de su desenvolvimiento natural, ha sido extirpada hasta en los pueblos más obsti-

(1) En *La muerte de Abel*, de Legouvé, traducida por D. Antonio Saviñón.

nados en obedecerla; la traducción francesa de la dramaturgia de Schlegel, publicada poco después del original, demostró á muchos, hasta en la patria del clasicismo moderno, la importancia de las antiguas preocupaciones, y preparó el camino á los románticos, cuyo triunfo fué completo en breve. Pero ¡caso extraño y raro! la teoría del célebre crítico alemán, tan brillante y de claridad tan avasalladora, no tuvo en España el influjo y la resonancia que debiera. La noble nación española, después de una lucha gloriosa, sacudió el yugo político que se proponía imponerle el estado vecino; no así su esclavitud á las leyes literarias, que había recibido antes del mismo. Tan profundas raíces habían echado en el suelo de España las ideas francesas; hasta tal y tan inconcebible extremo había renegado de su patria y de sus obras nacionales gran parte de los modernos españoles, que, cuando en el año 1818, dió á conocer nuestro ilustrado compatricio Böhl von Faber las opiniones de Schlegel sobre Calderón, se levantó en toda la Península general clamoreo contra ellas; esta disputa se continuó con el mayor ardor en periódicos y en folletos, y un alemán ¡triste es decirlo! hubo de defender al gran poeta castellano contra los mismos españoles. Aun en el año de 1822 se publicaba una poética muy co-

nocida, con notas muy estimables históricas y literarias, en que se defendía el sistema de las unidades y de las tendencias morales, como lo había hecho Luzán casi un siglo antes; y mientras los teóricos más acreditados se expresaban en un estilo apodíctico, no era posible que los poetas se decidieran á emanciparse de las cadenas que los oprimían. Sólo después que en Francia alcanzó la victoria la nueva escuela, hasta el punto de que dramas, llamados románticos, penetraron en el santuario del *Theâtre française*, hubo también en España algún movimiento más libre en esta dirección. En el año de 1834 terminó el predominio del clasicismo, y los teatros de Madrid se abrieron á dramas de formas menos estrechas. Para tener una idea exacta de las innovaciones experimentadas en la escena española, á consecuencia de este nuevo impulso, conviene distinguir, desde su principio, los dos partidos que nacieron de la reacción contra el sistema clásico. El primero, y sin disputa el más importante, estaba compuesto de aquéllos, que defendían la reproducción de las formas nacionales, conciliándolas con el espíritu y exigencias de la época. El ilustrado D. Agustín Durán fué el más digno representante de esta parcialidad. En su *Discurso sobre la decadencia del teatro español*, en su prólogo á

la *Talía española*, y en muchos artículos de periódicos, demostró con singular talento las falsas ideas anteriores, recomendando con calor el antiguo teatro nacional, y enseñando á los poetas jóvenes la senda que habían de emprender para regenerar su literatura dramática, no ciertamente esclavizados por preceptos absurdos, sino escribiendo con entera libertad. Este hombre notable tuvo, en efecto, la alegría de presenciar el resultado de sus trabajos, puesto que muchos hombres de ingenio recogieron con fruto la semilla echada por él al viento, distinguiéndose entre ellos, muy particularmente, el famoso Bretón de los Herreros.

No merece igual alabanza la muchedumbre de aquéllos, que, arrastrados por el aplauso que se dispensaba en Francia á la llamada escuela romántica, se ocuparon en aclimatar en Madrid los dramas semi-salvajes de la Porte de Saint Martín, ó en imitarlos en sus propios escritos, ó aquéllos, que, abusando de la libertad adquirida, no conocían regla ni freno alguno: estos últimos escribieron en España muchos dramas detestables, llenos de crímenes nunca vistos, de infamias y de asesinatos, en que se ofrecían con placer al público los horrores más repugnantes, y que mostraban, en vez de hombres, verdaderos abortos de per-

versidad y de locura. No hemos de negar, que, en algunas de estas composiciones, como, por ejemplo, en las de Víctor Hugo, se observa cierta animación poética y grata, y que en gran parte los disculpa la circunstancia de ser la expresión del triunfo conseguido contra las creaciones, muertas al nacer, de los clasicistas; y esa falta de mesura, ese colorido demasiado vivo que los distinguía, pueden, en parte, considerarse como efecto natural de la primera reacción violenta contra la tiranía del sistema antiguo; y, sin embargo, ha de señalarse con especial aprecio el hecho plausible, de que pronto se desvaneció el humo primero engendrado en España por el romanticismo, y que los hombres más ilustrados, que se dejaron arrastrar al principio del torbellino romántico, lo abandonaron bien pronto, emprendieron una senda más sensata, renunciaron á sus absurdos y á sus toscos contrastes, y se aconsejaron, al escribir, de las inspiraciones del buen sentido natural. Muchos poetas, por tanto, que lograron al principio electrizar al público pintándole pasiones salvajes, y conmoviéndole fuertemente con sus cuadros anárquicos, hicieron causa común con los representantes, antes mencionados, de esa cuerda y más ilustrada dirección de los espíritus, y produjeron diversas obras dignas de alabanza.

Para exponer el estado del teatro español en el año 1835, cuando la revolución contra el clasicismo echó raíces profundas en la Península, conviene tener presentes las palabras de Larra, en la *Revista española*, al decir que es monstruoso el caos de títulos y de obras de nuestro teatro; porque, en primer lugar, encontramos la *comedia antigua*, con cuya denominación general se designan todas las obras dramáticas del tiempo de Comella; en segundo lugar, el melodrama, correspondiente á nuestro interregno literario y traído á España del teatro de la Porte de Saint Martín; en tercero, el drama sentimental y patibulario, hermano primogénito del anterior é importación también extranjera; después, la comedia llamada clásica de Molière y de Moratín, con sus versos asonantados ó su prosa casera; después, la tragedia clásica con su versificación pomposa, y su aditamento de metáforas y de pensamientos sublimes de sangre azul; además, las bagatelas de Scribe, insípidas á veces, y otras entretenidas; el drama histórico, crónica versificada ó en prosa poética, con trajes anticuados y decoraciones *ad hoc;* por último, para no olvidar nada, el drama romántico, género literario nuevo y original, nunca antes visto ni oído, especie de cometa que se presenta por vez primera en nues-

tro sistema literario, con su cola anunciando sangre y horrores, descubrimiento desconocido de todos los siglos anteriores, y reservado á los Cristóbal Colón del XIX; en una palabra, la naturaleza en la escena; la luz, la verdad y la libertad en la literatura; la proclamación de los derechos del hombre, la anarquía, en fin, empeñada en convertirse en ley.

Sin duda el teatro español no se ve libre hoy de esa diversidad de formas heterogéneas, ni ha llegado todavía á trazarse un rumbo propio y especial en una dirección determinada: todavía acoge y reproduce las composiciones baladíes de sus vecinos los franceses; pero se nota, no obstante, cierta tendencia á simplificar esa confusa mescolanza de diversos elementos. La tragedia, ajustada á la rigidez de las antiguas reglas, ha desaparecido con la atmósfera cansada é insoportable que la envolvía, y hasta los escritores, antes los partidarios más decididos del clasicismo, han renunciado por entero á sus antiguas preocupaciones; pasó ya la primera explosión de la libertad, recientemente alcanzada, y producciones originales, siempre de mayor mérito, é hijas de los esfuerzos más nobles, se van sobreponiendo á las frivolidades extranjeras y á los absurdos nacionales.

Daremos ahora algunas noticias de los poe-

tas más notables que han descollado en la escena española desde Moratín.

MANUEL EDUARDO GOROSTIZA, nacido en Veracruz en 1790, y embajador mejicano en diversas cortes de Europa, después de la guerra de la independencia de la América meridional, se dió á conocer en Madrid, en el año de 1816, como autor de muchas comedias, que se representaron con grande aplauso. En ellas, en particular en la más célebre entre todas, *Indulgencia para todos*, así como en la última, *Contigo pan y cebolla*, se muestra hábil imitador de Moratín, observando como él las reglas é imprimiendo tendencia moral en sus obras, pero aventajándole en sus dotes poéticas, que á veces traspasan las vallas del clasicismo en gracia y en animación cómica. Sus composiciones se distinguen, con gran ventaja suya, de la forma monótona de las de Moratín, en que, además del romance, ofrecen también redondillas, tan harmoniosas y apropiadas al teatro.

FRANCISCO MARTÍNEZ DE LA ROSA, famoso hombre de Estado, que, como los Mendozas y Esquilaches de tiempos anteriores, supo hacer compatibles el culto de las musas con sus activas é influyentes tareas políticas, nació en Granada en 1789, consagrándose desde su juventud á la literatura dramática, y sin

perderla de vista en toda su vida. Sus primeras composiciones para la escena, que vieron la luz en 1812, se acomodan en todo al sistema dominante entonces en España. Alfieri le sirvió de modelo en su tragedia *La viuda de Padilla*, representada por vez primera en Cádiz mientras los franceses la sitiaban, y bajo el estampido de las bombas enemigas. Es innegable que este drama alcanzó el objeto que su autor se proponía: Martínez de la Rosa intentó desarrollar una sola fábula, sin episodios, sin confidentes, con pocos monólogos y un número escaso de personajes, imitando en lo posible el vigor de los pensamientos, y el estilo enérgico y conciso, que compensan hasta cierto punto la pobreza de los incidentes y la del plan dramático del autor italiano.

Superior á esta tragedia es la comedia *Lo que puede un empleo*, de la misma época. Sin duda la forma tiránica de su desarrollo ha perjudicado algo á su animación poética, pero el plan es bueno, vivo el diálogo y lleno de vis cómica. *Edipo* y *Moraima* son tragedias de este mismo autor, de carácter también clásico, y que demuestran el dominio que tenía en la parte técnica de su trabajo. Son posteriores, en la fecha, á las mencionadas, y en la última, cuyo asunto proviene de las guerras civiles de Granada, se notan ciertos rasgos

románticos, de los cuales no pudo prescindir el poeta recordando su bella ciudad natal. Pero no pensaba entonces Martínez de la Rosa en romper las cadenas del clasicismo, sino que, al contrario, en el año de 1822 expuso en su *Poética* este sistema en su forma más rigorosa, y en la comedia *La niña en casa y la madre en las máscaras*, escrita hacia esta fecha, se sometió por completo á las limitaciones introducidas por Moratín. Por lo demás, así en esta última comedia como en la posterior á ésta, *Los celos infundados*, demostró el poeta dotes cómicas sobresalientes, conocimiento profundo del corazón humano y de sus debilidades, fecunda inventiva en sus situaciones cómicas, habilidad é ingenio en la traza de la forma dramática, y, sobre todo, manejo magistral de la lengua. Durante su residencia en Francia, justamente en los días en que la escuela romántica triunfaba por vez primera, modificó Martínez de la Rosa sus ideas sobre dramaturgia, en el sentido de renunciar á tan arbitrario sistema al escribir su primera obra dramática, y atenerse sólo á la observancia de las reglas evidentes é inmutables, que son esenciales á este género poético.

Probólo así en la comedia *Aben Humeya*, comedia histórica, basada en la sublevación de los moriscos de las Alpujarras, escrita primero

en francés para el teatro de la Porte de Saint Martín, y vertida luego al castellano: prescíndese ya en ella por completo de la insoportable é indigna afectación de esas teorías antipoéticas; la fábula camina con libertad y sin estorbo, y su dicción, enérgica y llena de imágenes, demuestra que el poeta ha seguido los impulsos de su corazón y de su musa, aprovechando también las memorias de su juventud en la encantadora Granada para dar al conjunto, favoreciéndolo, cierto colorido local. Otro drama histórico, *La conjuración de Venecia*, del mismo poeta, se puso en escena en Madrid en el año de 1834, la misma semana en que promulgaba como Ministro el célebre *Estatuto Real*. Este drama excitó el más vivo interés, por su acción y por lo patético de muchas de sus situaciones, granjeándose las simpatías del público; pero hemos de deplorar que el autor haya renunciado, como en las obras anteriores, á los encantos de la versificación y á las ventajas que con ella hubiese ganado su trabajo. En el último decenio ha renunciado Martínez de la Rosa, al parecer, al culto de las musas, consagrándose sólo á sus importantes atenciones políticas, habiendo sólo llegado á nuestra noticia, como último drama suyo, el que se titula *El español en Venecia ó la cabeza encantada*.

Pero el más importante é influyente de todos los poetas dramáticos modernos españoles es Bretón de los Herreros. Este poeta distinguido, muy famoso en su patria, y no tan conocido fuera de ella como exige su mérito, nació en la provincia de Logroño en el año de 1800, y se consagró desde su juventud al cultivo de la poesía dramática. *A la vejez viruelas*, comedia escrita por él á los diez y seis años, fué acogida con gran aplauso. Este ensayo feliz animó al joven poeta á trabajar con duplicado celo, escribiendo desde entonces para el teatro con tanta constancia, que á la fecha se han representado 200 dramas suyos. No se puede asegurar que la fecundidad de Bretón haya disminuído en lo más mínimo el valor de sus composiciones, antes bien parece que su esmero y diligencia al escribirlas aumentan con el tiempo. Su fama más merecida y popular proviene de sus comedias, representadas con general aplauso, no sólo en los teatros de Madrid, sino en toda la Península, y hasta en las poblaciones más insignificantes. En las primeras obras suyas guardó Bretón los preceptos clásicos, diferenciándose de Moratín en emplear versos de diversas y variadas medidas; pero su frescura y animación poética descolló á pesar de tales trabas.

Los planes de la mayor parte de sus come-

dias son de una sencillez extraordinaria, y agradan poco á los espectadores, que buscan principalmente en ellas la satisfacción de la curiosidad. En la titulada *Marcela ó á cuál de los tres*, por ejemplo, la más aplaudida y popular, toda la acción consiste en las pretensiones amorosas de tres amantes á la mano de una viuda joven y lista, distinguiéndose cada uno de ellos por sus debilidades y ridiculeces especiales, y siendo rechazados todos tres al fin de la jornada; pero los varios giros, que el poeta imprime á este plan tan sencillo; las combinaciones variadas, á que da nacimiento, tan ingeniosas y desemejantes; la pintura de caracteres, hecha con tanta verdad como naturalidad; el ingenio y la ironía que lo llena, y su diálogo chispeante, acompañado de versos excelentes, le prestan tal encanto, que jamás hemos asistido á su representación sin ser testigos del entusiasmo general de los espectadores, y de los aplausos con que lo saludan, mayores y más repetidos de escena en escena. Es superior á esta última la comedia titulada *A Madrid me vuelvo*, una de las más antiguas de Bretón, que junta los atractivos del idilio con la delicadeza de las comedias de carácter, al contraponer una á otra la vida de la ciudad y del campo. En sus últimos años renunció Bretón á los obstáculos insuperables de las uni-

dades, guardadas en sus primeros dramas, y, sin embargo, nunca incurrió en las licencias de los románticos; la comedia ática fué siempre el centro de su actividad, produciendo cada año de su vida obras superiores de esta clase, cuyos atractivos y cuya gracia nunca serán bastante alabadas. Verdad es que algunas de sus comedias luchan con la dificultad, que se presenta ahora á todos los poetas cómicos modernos, esto es, con la de infundir poesía de buena ley á la exposición dramática de lo presente y de la vida ordinaria; y aun sin afirmar nosotros que esta dificultad haya sido nunca vencida por completo, sin embargo, comparando al autor español, bajo este aspecto, con Scribe, el célebre cómico francés, ¡cuánto más superior en todos conceptos no es el primero, y cuánto mayores no han sido sus esfuerzos, no sólo en revestir de colorido poético sus descripciones de sucesos vulgares, sino también en realzar en lo más íntimo sus materiales, poetizándolos y sublimándolos! No siéndonos permitido, por no disponer de lugar suficiente, ocuparnos en el examen de las innumerables y últimas producciones de Bretón, haremos sólo mención de algunas, que, al representarse, nos agradaron sobremanera, dejándonos de ellas un recuerdo lisonjero. La comedia *Todo es farsa en este mundo*, se distingue

por su gracia cáustica, y en virtud de las alusiones satíricas que hace á la política, reviste con acierto de colorido poético los hechos domésticos y comunes que describe, sacándolos de su limitada esfera. *Muérete y verás* es admirable por la delicadeza, con que se ofrece su pensamiento fundamental; por la pintura arrebatadora y bella del carácter de Isabel, así como por su colorido suave y encantador, que distribuye artísticamente en todo el cuadro las sombras y la luz.

En *Me voy de Madrid* se ridiculizan con tanto ingenio los periodistas y folletistas españoles, como en *Las flaquezas ministeriales* las intrigas y el egoísmo de los ministros modernos. La universalidad de su talento se muestra también en algunos dramas serios históricos, los más parecidos á los de los antiguos maestros, entre los últimos que posee el nuevo repertorio español. Tales son, entre otros, las tragedias de *Don Fernando el Emplazado* y de *Vellido Dolfos*. *No ganamos para sustos* es un ensayo muy bien hecho para resucitar la anterior comedia de enredo á la manera de Calderón.

Mucha fama como poeta dramático ha ganado recientemente D. ANTONIO GIL Y ZÁRATE, nacido en 1796. Las primeras obras para el teatro de este escritor, conocido también por

sus trabajos políticos, pasaron en lo general desapercibidas; pero ningún drama, desde los tiempos de Calderón, ha excitado en toda España más crédito y general entusiasmo que el suyo, titulado *Carlos II el Hechizado*, la primera obra suya romántica, que, durante muchos meses del año 1837, se representó casi exclusivamente en el teatro con no interrumpidos aplausos.

Es difícil que la crítica imparcial confirme el juicio del público español acerca de su mérito, porque se ve ostensiblemente que el autor, posponiendo consideraciones más elevadas, se propone sólo hacer efecto, y porque demuestra su empeño de superar, si es posible, á los dramas modernos franceses, patibularios y sangrientos, en la impresión material que mueven en el ánimo, y porque en su plan y en sus caracteres más notables ha imitado, sin duda alguna, á Víctor Hugo en *Nôtre Dame de Paris*. Loable es que el poeta, cuyo talento poco común no puede negarse, en su *Rosamunda* (historia de la Rosamunda inglesa) y *Guzmán el Bueno*, haya emprendido de nuevo una senda más sensata.

D. ANGEL DE SAAVEDRA, DUQUE DE RIVAS, nacido en Córdoba en 1791, después de muchas vicisitudes, que ya lo elevaban á los cargos supremos del Estado, ya lo castigaban con per-

secuciones y el destierro, embajador español á esta fecha en la corte de las dos Sicilias, se familiarizó con las obras de los poetas ingleses durante su larga residencia en Londres y Malta, logrando con estos estudios formarse una idea más libre y más exacta de lo que constituye la esencia de la poesía, en la época en que las teorías francesas dominaban sin rival en su patria. En el prólogo de su poema narrativo *El moro expósito*, demuestra con tanta claridad como elocuencia la índole arbitraria y absurda del llamado clasicismo, que cubre como el moho á las flores de la poesía, y habiendo contribuído indudablemente, y no en parte poco considerable, con sus palabras persuasivas, á derruir ese sistema importado de otros países. Un drama escrito por el duque de Rivas en su destierro, y representado en Madrid, á su vuelta, en el año de 1834, no se propone, al parecer, otro objeto que acabar con las obras clásicas; no sólo se quebrantan las unidades en ella (*Don Alvaro ó la fuerza del sino*), sino que, lo que jamás se había visto hasta entonces, hay en él escenas populares en que gitanos y arrieros andaluces hablan en su dialecto, y en que alterna la prosa con el verso. Falta á esta obra forma íntima, no obstante sus muchas y grandes bellezas; su lenguaje es el del terrorismo revolucionario con-

tra el despotismo de las antiguas leyes dramáticas, anulando el efecto que debiera producir por la acumulación excesiva de horribles catástrofes. Por fortuna, en su nueva comedia, titulada *Solaces de un prisionero*, ha demostrado el duque de Rivas, de la manera más brillante, que las comedias de Lope y de Calderón se prestan á arreglos á la moderna, y que el cultivo de estas plantas antiguas indígenas promete mejor cosecha que los miserables arbustos, que se importan en España del extranjero.

Una generación numerosa de jóvenes ha seguido el rumbo trazado por estos autores famosos, consagrándose á escribir para el teatro en los últimos años, y adornados de talentos y distinguidas cualidades poéticas. Indicaremos sólo aquéllos, que han sobresalido más entre todos.

JUAN EUGENIO HARTZENBUSCH, nacido en Madrid en 1806, de padres alemanes, llamó la atención primero con sus *Amantes de Teruel*, tragedia cuyos materiales arregló de nuevo con ventaja, después de las varias modificaciones hechas antes por varios autores, y particularmente por Montalbán, y sirviéndole la de éste más que ninguna otra, pero superándola en mucho por la mayor importancia que supo dar á los motivos ó resortes del drama. Así ésta como otras obras posteriores del mis-

mo poeta, tales como *Doña Mencía* y *Alfonso el Casto*, descuellan por la elevación de su estilo, por sus situaciones dramáticas y por la enérgica pintura de afectos.

Deplorable es que el desventurado D. MARIANO JOSÉ DE LARRA, con su muerte prematura y voluntaria, frustrara las grandes esperanzas, que había hecho concebir su talento extraordinario. En su *Macías el enamorado* hay estro y verdadera poesía.

En las numerosas obras dramáticas de DON ANTONIO GARCÍA GUTIÉRREZ representadas hasta ahora, se observa, á nuestro parecer, más habilidad y destreza técnicas, sobre todo en la versificación, que prendas genuinamente poéticas: en *El Trovador*, por ejemplo, primer drama que hizo famoso á su autor, y superior á todos sus trabajos posteriores de la misma índole, los sucesos que componen su fábula, románticos y bien imaginados en parte, se presentan de una manera suelta, sin tener entre sí el enlace debido; fáltales poesía íntima, que junte lo aislado, y forme de todo ello un conjunto harmonioso.

D. PATRICIO DE LA ESCOSURA comenzó brillantemente su carrera con el drama *La corte del Buen Retiro*, cuadro lleno de vida y trazado por pincel artístico de la corte de Felipe IV: los personajes más notables é interesantes de

esta corte, el duque de Olivares, Velázquez, Calderón, etc., están hábilmente agrupados en él en torno del conde de Villamediana, cuya temeridad en amoríos y muerte final constituye el núcleo principal de su trama. No conozco las últimas producciones de este poeta que tanto promete, como *La aurora de Colón*, *Higamota*, etc.

Una comedia muy popular en España, y con justicia, es *La segunda dama duende*, de D. VENTURA DE LA VEGA, escritor consagrado principalmente al arreglo y traducción de obras francesas. La comedia de enredo, á que nos referimos antes, ingeniosa y delicada, fué utilizada por Scribe en el texto de su ópera *Le domino noir*.

Como lírico, como dramático y narrador, goza ahora D. JOSÉ ZORRILLA de tal crédito, que amenaza obscurecer el de la mayor parte de sus contemporáneos. Este poeta, dotado de tan rica fantasía, y dominando su idioma como lo hace, podría distinguirse sobremanera si supiera concentrar sus fuerzas y dar más precio á la calidad que al número de sus poesías; pero lo seduce su singular facilidad para escribir, trata á la ligera los asuntos en que se ocupa, y en sus dramas se nota demasiado su tendencia constante á la improvisación. Es cierto que contienen muchos rasgos brillantes,

y que su versificación, por su riqueza y por sus galas, rivaliza con la de Calderón y la de Lope; pero no los trabaja y lima como debiera, ni los ofrece, permítaseme la expresión, como fruto sazonado, y hasta tal punto, que este autor no ha logrado todavía, al parecer, formarse un sistema y carácter propios.

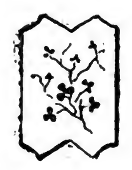
En alguna de sus obras, como, por ejemplo, en *Ganar perdiendo* y *Cada cual con su razón*, imita tan bien al teatro antiguo, que nos hace la ilusión de que leemos una comedia de enredo del siglo XVII, al paso que en otras, como en *Los dos virreyes* y en *El eco del torrente*, tiende á producir los efectos teatrales de los franceses modernos. Aunque Zorrilla, á nuestro juicio, no ha hecho hasta ahora todos los esfuerzos necesarios para demostrar su talento, no puede negarse, sin embargo, que este poeta, á la fecha en que escribimos estas líneas, es una esperanza lisonjera para lo porvenir, teniendo en cuenta sus dotes poéticas poco comunes. De su mérito, como del de otros autores jóvenes, en no escaso número, de su tiempo, como D. José de Castro y Orozco, D. Eugenio de Tapia, D. Carlos Doncel, D. Tomás Rodríguez Rubí, D. José García de Villalta, D. Mariano Roca de Togores, D. Miguel Agustín Príncipe, D. Isidoro Gil, D. Ramón Navarrete y otros muchos, la posteridad más ilustrada é

imparcial pronunciará su fallo definitivo, limitándonos nosotros ahora á mencionarlos, para que, juntamente con lo antes expuesto, se forme una idea aproximada de los muchos y valiosos poetas jóvenes que se consagran en España á la musa dramática.

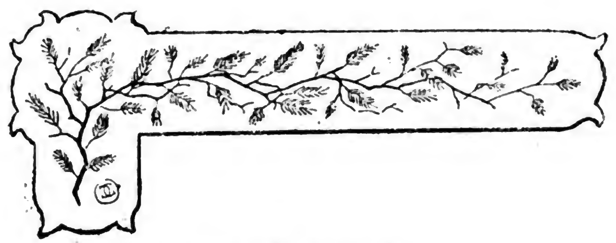
Hecho es también curioso y grato, y digno á la par de nuestra atención, el valor que se atribuye de nuevo al antiguo teatro nacional. La *Colección general de comedias escogidas*, que se comenzó á publicar en Madrid en 1826, y que después ha dado á la estampa un número considerable de comedias de Lope de Vega, Alarcón, Tirso de Molina, Rojas, Moreto, Guevara, Montalbán, Matos Fragoso, Mira de Mescua, Leyva, Cubillo de Aragón, Solís, Cañizares y Zamora; el *Teatro antiguo español* (Madrid, 1837: ocho entregas), y la nueva edición de Tirso de Molina (Madrid, 1839: doce tomos), han divulgado de nuevo muchas obras, ya raras, de los antiguos maestros. A los dramas de esa época, que se habían conservado tradicionalmente en los repertorios de los teatros, se han añadido otros muchos que habían desaparecido de ellos, y algunas de las comedias inimitables, de Tirso de Molina especialmente, se han puesto otra vez en escena con extraordinario éxito. Deplorable es, no obstante, que se hagan con frecuencia en estas

comedias mutilaciones voluntarias, que se transformen las tres jornadas en cinco actos, se supriman los papeles de gracioso, etc., y no porque esas alteraciones ó reducciones no sean á veces convenientes, sino porque debieran hacerse sólo por hombres hábiles y entendidos, no por aquéllos que desfiguran por completo las magníficas composiciones dramáticas de épocas anteriores, como ha sucedido con el arreglo de *El escondido y la tapada*, de Calderón, que se representa en Madrid cuando escribimos estas líneas.

Dedúcese sobradamente de lo dicho que una vida más lozana y vigorosa anima hoy á la escena española. ¡Plegue á Dios que este impulso no sea pasajero, sino que ese antiguo teatro, tan lleno de gloria, se regenere con arreglo al espíritu y á las exigencias modernas!



APÉNDICES.



APÉNDICE

AL CAPÍTULO V DEL TOMO I.

GIL VICENTE.

La biografía, que precede á la nueva edición de sus obras, no ofrece noticias nuevas importantes acerca de la vida de este poeta portugués, pero también de mucha valía en la literatura castellana; y, por consiguiente, trataremos á continuación de sus composiciones dramáticas.

Las églogas religiosas de Gil Vicente, que fueron sus primeros trabajos, son imitaciones de Juan de la Encina, como observaron ya sus coetáneos: algunos pasajes y algunas escenas, señaladas por Barreto y Monteiro, no dejan sobre este punto la menor duda; pero también es cierto que estos primeros ensayos del portugués se distinguen de los del español en que están inspirados por una poesía más viva, y porque constituyen un paso más á la acción dramática, propiamente dicha. El auto de *Los cuatro tiempos* merece, sobre todo, nuestra atención, porque en él, aunque sólo en esbozo, se ven ya los rasgos fundamentales de los autos posteriores. Las diversas

estaciones del año se ofrecen como representantes de la división peculiar de las cosas terrestres, de la ciega discordia, que se bosqueja en el mundo de los fenómenos, y al fin aparece Dios, hecho hombre, como principio de la conciliación y del amor, á quien han de rendir homenaje todos los poderes, que en el mundo luchan entre sí, y evocándose también á la antigua mitología para celebrar el cristianismo.

Por lo que hace al mayor número de personajes, y á la mayor riqueza de la fábula de las obras religiosas de espectáculo de Gil Vicente, los nuevos editores portugueses de este poeta han echado á volar la especie, aunque sólo como sospecha, de que deben provenir del conocimiento de este autor de los misterios franceses. Fúndanse, para justificar esta presunción, en que Lucifer se llama en los últimos *prince des diables* y *procureur des enfers* y en las primeras *mayoral do inferno* y *meirinho da corte infernal.* A nuestro juicio, sin embargo, esa circunstancia, ó más bien dicho, esa concomitancia insignificante, no autoriza de ningún modo á deducir la consecuencia que sacan los editores, porque esas denominaciones, como otras, son peculiares, en general, del círculo de ideas dominantes de la Edad Media, no habiendo necesidad ninguna de que, para aplicarse, pasaran de unos pueblos á otros. Nuestra persuasión, por tanto, de no haberse ajustado el portugués á otros escritos semejantes, indígenas de la Península transpirenáica, es ahora la misma que antes.

Para formar una idea de estos autos, haremos un extracto del argumento del que lleva por título *Mofina Méndez.* Comienza con un largo sermón de un fraile, citando muchos autores, entre otros, á Boetius, *de Conso-*

latione; á San Agustín, de *Angelorum Choris*, y á San Remigio, de *Dignitate Sacerdotum*. «Estos hombres doctos, dice, me mandan venir á este santo anfiteatro para anunciar los personajes que saldrán en seguida; la obra que veréis, se titula *Los misterios de la Virgen.*»

Preséntanse luego cuatro ángeles con música; detrás de ellos la Santa Virgen, como Reina del Cielo, y rodeada de cuatro doncellas, la Prudencia, la Pobreza, la Humildad y la Fe. Siéntanse éstas, y cada una de ellas comienza á leer una profecía relativa al Mesías esperado. La Virgen dice que sería la más feliz de las mujeres, si pudiese servir, como la más ínfima de las esclavas, á la madre del Salvador tan deseado. Viene entonces el Arcángel Gabriel á decirle que ella ha sido la elegida, y la Virgen, con humildad y gratitud, se somete á los mandatos del Altísimo. El fondo del teatro en que se representa esta escena, se cierra después de lo expuesto, y se ve llegar una tropa de pastores en la forma en que se reunen por la noche, después de sus trabajos, á bromear y solazarse con juegos campestres; distínguese entre ellos la labradora Mofina Méndez, por su vivacidad y por su ingenio: divierte á los pastores con sus trovas y cánticos, durmiéndose todos después de recrearse largo tiempo de la manera indicada. Abrese de nuevo el fondo, y la Virgen aparece de rodillas adorando al niño Jesús; las cuatro virtudes, representadas por las cuatro doncellas, cantan un salmo, y un ángel despierta á los pastores dormidos para anunciarles el nacimiento del Hijo de Dios. El auto termina con cantos y bailes de los pastores alrededor del pesebre.

Muy acertado estuvo Bouterwek al calificar la comedia *Rubena* de novela dramática, atendiendo al somero

enlace de sus escenas: en la parte primera de esta pieza, como ya dijimos, se describe la apurada situación de Rubena, hija de un prior, seducida por un joven clérigo, y que, por evitar la cólera de su padre, se decide á parir al aire libre. Una hechicera, con ayuda de espíritus infernales, evocados por ella, la auxilia en este trance, confiando la niña recién nacida, que recibe el nombre de Eismena, á la guarda de las hadas. Rubena desaparece por completo, y en la escena siguiente se nos presenta Eismena, ya pastora, apacentando sus ganados en un valle solitario. Aconséjanle las hadas protectoras que se encamine á la ciudad de Creta, porque en ella recibirá una dicha sorprendente é inesperada. Las obedece, y gana pronto con su afabilidad las simpatías de una dama distinguida que la prohija. En la última escena, Eismena, en la flor de sus años, hereda, por muerte de su madre adoptiva, una fortuna considerable, y es solicitada por muchos pretendientes. Esta escena (palabra que vale aquí tanto como acto) es independiente por completo de las anteriores, y viene á ser como una pequeña comedia con existencia aparte. Entre los varios galanes se cuenta un príncipe de Siria, disfrazado de paje, y que triunfa al fin de todos sus rivales.

Mucha más traza dramática tiene la comedia titulada *El viudo*, pieza muy agradable, que ostenta en todo su brillo el talento de Gil Vicente. Comienza con un diálogo entre el viudo y su padre. El primero no puede consolarse de la pérdida de su esposa; pero su padre le dice que él mismo sería el hombre más feliz de la tierra si fuese también viudo, trazando un cuadro muy divertido de los disgustos y contrariedades que sufre con su mujer. Mientras el viudo visita el sepulcro de su difunta

consorte, se presenta á sus hijas un Príncipe disfrazado, que se llama Rosbel: se hace pasar por tocador de gaita gallega, rogándoles que intercedan con su padre para que lo tome á su servicio. El viudo vuelve en seguida y sujeta al forastero á un examen rigoroso por infundirle algunas sospechas; pero al fin lo recibe por su criado. Roberto cumple todas sus obligaciones con la mayor puntualidad: parte leña, ordeña las cabras y, mientras tanto, hace la corte á las dos doncellas. Sus galanterías son acogidas con agrado por las dos jóvenes, y cuando el padre quiere obligarlas á casarse con otro, ambas lo rehusan, declarando que sólo aman á Rosbel. El Príncipe se ve entonces en el mayor apuro, porque no puede casarse con las dos, y las propone recurrir á la suerte. Ellas lo aprueban, y la afortunada da su mano al Príncipe; para dejar á la otra satisfecha se presenta un hermano de Rosbel, que ha peregrinado largo tiempo por el mundo, buscando á su perdido hermano, y extrañando sobremanera encontrarlo vestido con tan humilde traje: ofrece, pues, su mano á la segunda hermana, y se termina la comedia, celebrando el viudo una fiesta con música y baile para solemnizar el casamiento de sus hijas con dos príncipes. El encanto, que el poeta portugués ha sabido comunicar á este pequeño cuadro de género, sin duda alguna de la infancia del arte, no puede ser nunca bastante encomiado.

Entre las tragicomedias de Gil Vicente sobresale la de *Don Duardos*, no sólo por ser la más extensa, sino también porque cuenta con más títulos para ser calificada de verdadera obra dramática. Es una composición seria y caballeresca, con desafíos, justas, aventuras románticas, encantamientos y amores que se cruzan, en una palabra,

un libro de Amadís, distribuído, y no sin arte, en escenas. Don Duardos, príncipe de Inglaterra, llega á la corte de Palmerín, emperador de Constantinopla, para desafiar á su hijo Primaleón, á causa de un agravio que ha de vengarse con la muerte. Mientras pelea con él y lo vence, ve á la princesa Florida, hermana de su enemigo, haciendo en él su belleza la más viva impresión; pero no atreviéndose á permanecer con su verdadero nombre en la corte, se resuelve, aconsejado por la princesa Olimba, encantadora que lo favorece, á disfrazarse de jardinero para estar cerca de su amada; un filtro amoroso que prepara su protectora ha de inclinar á su favor el ánimo de Florida. Todo va á pedir de boca: la enamorada pareja (porque el bebedizo ha hecho el mejor efecto) se ve á menudo en el jardín; pero se tropieza con el inconveniente de que se case con un jardinero la hija de un Emperador. Entonces ofende á Florida un caballero: Duardos se viste de nuevo de Príncipe; vence en la lid al ofensor, y su heroísmo contribuye á que el Emperador, al saber quién es, le perdone su triunfo anterior con Primaleón y le conceda la mano de su hija. Cantando un bello romance se despiden al fin los felices amantes de la corte de Constantinopla, y se encaminan á Inglaterra.

No es justo que, por seguir la opinión de Bouterwek, se consideren las farsas de Gil Vicente como las principales y auténticas pruebas de su talento, porque no se ve en ellas el arte que en la tragicomedia de *Don Duardos*, en punto á traza y ejecución de un plan dramático. Casi todas son, al contrario, escenas sueltas de la vida ordinaria, y se nota en ellas un enlace menos motivado que en los entremeses posteriores. Agrada, sin duda,

el ingenio sereno y plácido de su autor, la animación que les infunde, la perspicacia con que pinta el tráfago y el bullicio de un pueblo impresionable, y hasta las bellas pinceladas que las elevan de la realidad común. Sin embargo, no debe sostenerse que esas farsas hayan tenido grande influencia en el drama español: esa influencia podrá haber existido por lo que hace á los entremeses, aunque esas imágenes de lo presente se ofrecían por sí mismas á los ojos de españoles y portugueses, y la facilidad de representarlas más bien es un don natural que aprendizaje ó estudio; y cuanto se relaciona con esto último, el desarrollo íntimo de la acción y el enlace hábil de las escenas, hubo de buscarse más bien en Torres Naharro que en Gil Vicente. Como prueba de lo expuesto, pueden servir la *Farsa do velho da horto* y la de *Dos Almocreves*: en éstas se nota poco más arreglo y enlace que el casual de las manifestaciones de la vida que describen; lo mismo sucede con las demás composiciones suyas de esta índole, descollando sólo la de *Inés Pereira* por su forma algo más artística. Extractamos ya con brevedad la acción de esta comedia; pero la ampliaremos ahora, por ser á nuestro juicio la mejor de todas las de Gil Vicente. Inés, hija de una mujer de una clase baja, pero de pretensiones superiores á su estado, trabaja con tan mala voluntad, que su madre le regaña por su ridículo orgullo. Una alcahueta trae á la bella joven una carta amorosa de Pero Márquez, rico labrador. Pronto llega en persona el galán, estúpido personaje, que hace reir mucho con sus torpezas; Inés le da calabazas, declarando que prefiere no tener marido á casarse con un pollino semejante; después se presentan dos judíos como agentes matrimoniales, y le hablan de varios caballeros

deseosos de tomar estado. Ella dice entonces que quiere un marido listo é ingenioso, diestro en cantar y tocar, y en efecto, poco después llega un galán con estas habilidades, sabiendo cantar y tocar la guitarra; lo acepta, y las bodas se celebran con fiestas y diversiones. Pronto, sin embargo, toman las cosas mal aspecto: el marido es receloso y despótico, y no deja á la mujer, que desea vivir con la necesaria libertad, solaz ni entretenimiento alguno lícito. Quéjase Inés de no haber preferido á su primero y tosco pretendiente, regocijándose sobremanera cuando, por el inesperado fallecimiento de su verdugo, queda en situación de aceptar las pretensiones de su galán, antes despreciado. Pone en noticia del rico Pero Márquez que puede volver si quiere á enamorarla, porque ella no ha de rechazarlo; justifica su resolución con el refran *Más quiero asno que me lleve que caballo que me derrueque:* y no se engaña, porque el sencillo labrador le deja hacer en todo cuanto quiere. No largo tiempo después de su casamiento llama un ermitaño á la puerta de Pedro: Inés acude á dar una limosna; pero el ermitaño le dice que es un caballero que se ha disfrazado por su amor. Pronto se entienden los dos, y la joven esposa hace creer á su marido que se propone ir en romería á visitar un ermitaño. El bondadoso Pedro alaba esta resolución de su piadosa Inés, y hasta la acompaña parte del camino; y cuando llegan á un río se cumple á la letra el refrán del asno, porque el marido ha de sujetarse á llevar á la mujer á cuestas, y á llevarla de este modo á su costa á los brazos de su amante.

APENDICE

AL CAPÍTULO XIII DEL TOMO V.

DEL NÚMERO Y CRONOLOGÍA DE LAS OBRAS DRAMÁTICAS DE CALDERÓN.

Para fijar como ensayo el número de las comedias de Calderón y su orden cronológico, copiamos primero, por el valor auténtico que ofrece, la carta ya mencionada en la página 195 del tomo IV, del duque de Veragua, en que éste pedía al poeta que le remitiese un catálogo de sus comedias y autos, y la respuesta dada á esta carta por Calderón (1).

«*Carta del Excmo. Sr. Duque de Veragua, escrita á Don Pedro Calderón de la Barca, siendo Virrey y Capitán general del reino de Valencia.*

»Habiendo deseado recoger todas las comedias de V.

(1) Estos dos documentos se imprimieron por vez primera, como apéndice de una composición poética en alabanza de Calderón, que dió á conocer D. Gaspar Agustín de Lara en 1684, con el título de *Obelisco fúnebre;* después se incluyó en el *Teatro español* de La Huerta, parte segunda, tomó III, y se publicó también por Malsburg, cuya traducción he copiado, así como la de otros párrafos suyos, citados en la página 197 del tomo IV del prólogo, á que antes aludimos.

md., más para crédito de mi buena elección, que para vanidad de mi inteligencia, he hallado tan confundidos sus títulos y tan menoscabado su número, que me he resuelto á recurrir á V. md., para que pasando de oráculo de los ingenios en común oráculo de su ingenio, en particular me declare estas dudas, pues no puede haberla en que será más digno empleo de su numen el desagraviarse de los descuidos propios ó de las equivocaciones ajenas, que el haber por tan dilatado curso de años sido objeto de los aplausos ajenos con los cuidados propios, cuanto va de ser V. md. quien se califique, á ser los demás los que le veneren. Y así, pues debo á mi fortuna la natural inclinación que siempre le he profesado, suplico á V. md. tenga á bien expresar con toda individuación cuáles son todas sus comedias, enviándome una nómina de sus títulos, para que pueda yo con esta regla irlas buscando, con la seguridad de que no me defraudará la diligencia la incertidumbre de conseguir las de otro; y para este fin incluyo á V. md. la memoria de todas las que hasta ahora tengo en cinco partes, que corren con el nombre de suyas, pidiéndole me diga si hay más; y también dónde hallaré las de la otra memoria, que también incluyo, en que he apuntado las que por ahora he echado de menos. Y este primer punto asentado, pasemos á otro, y permítame V. md. que empiece riñéndole, pues cuanto ha granjeado del mundo en aplausos, parece se los retribuye en desprecios; y por rígida que sea la filosofía, no hallo yo que toquen sus desengaños en ingratitudes.

»¿Qué cosa es que, siendo V. md. la gloria de nuestra nación, logre con tanta flojedad este timbre, que no se acuerde de la obligación en que le impone, para no de-

jar aventurado el lustre que á todos los españoles nos resulta en sus obras, en la contingencia de su desperdicio? Y especialmente en los autos, donde después de haber tenido sudando tanto número de años la paciencia de los doctos y la curiosidad de los discretos, imprime un tomo, ofreciendo los demás para recrecer la sinrazón de no haberlo hecho. NO, SR. D. PEDRO: V. md. está demasiadamente bien consigo, ó demasíadamente mal con los otros; y cualquiera de estos extremos es muy contra la verdadera templanza, y así protesto á V. md. en nombre de todos (ya que la casualidad de un intento me constituye voz prorrumpida de la expectación), que eso es injuriar muchos deseos y muchas estimaciones; por lo cual vuelvo á suplicar á V. md. prosiga la impresión de sus autos (no digo bien que la prosiga, que la fenezca digo), dando á la estampa á un tiempo todos los que ha hecho; y si para ello le faltan á V. md. los medios que corresponden, dígame cuáles quiere que yo le ofrezca, y se pondrán donde fueren menester las cantidades que fueren necesarias, siendo bien infeliz muestra del siglo que, á quien lo merece todo, se llegue á recelar le pueda faltar nada. Y lo que de esta insinuación me ha de dar V. md. en agradecimientos, démelo en puntualidades, que me serán la verdadera satisfacción; y en el ínterin que se logra, hágame V. md. el gusto de enviarme, también con las comedias, una memoria aparte de los títulos de todos sus autos, y trate V. md. de no negárseme á uno ni á otro, engañando su modestia con su atención. Guarde Dios á V. md. muy largos años. Real de Valencia y junio 18 de 1680. Su más aficionado servidor de V. md.

EL ALMIRANTE DUQUE.»

Respuesta de D. Pedro Calderón.

«Excmo. Sr.: Bien ha sido menestér, Excmo. Sr., la suma dicha de tenerme V. E. en su memoria para consuelo de las penalidades en que me hallo, á causa de una leve caída, á quien han hecho grave achaques y años, pues ha resultado de ella el haberme impedido de todo un lado: con que por no escribir á V. E. de ajena letra, lo he dilatado hasta que algo convalecido me permite tomar la pluma. Pero no por eso he perdido tiempo en obedecer á V. E., pues lo retardado me ha servido de hacer acuerdo en orden al cumplimiento de lo que me manda y me riñe, bien que con más aprecio de lo que me riñe que de lo que me manda. Y cuando una y otra razón no me sirvan de disculpa, discúlpeme el que tomar plazo para responder á V. E. ha sido por no hallarme con razones que signifiquen la estimación, respeto y veneración en que me ponen las no merecidas honras que V. E. me hace. Y aun no para en eso la disculpa, sino en que, después de haberlas meditado, me hallo tan sin ellas como antes; y así, remitiéndome á que la benignidad de V. E. me salga por fiadora (pues su grandeza puede ser desempeño de mi reconocimiento), paso á la obligación en que me pone su mandato.

»Yo, señor, estoy tan ofendido de los muchos agravios que me han hecho libreros é impresores (pues no contentos con sacar sin voluntad mía á luz mis más limados yerros, me achacan los ajenos, como si para yerros no bastasen los míos, y aun esos mal trasladados, mal corregidos, defectuosos y no cabales), tanto que puedo asegurar á V. E. que aunque por sus títulos conozco mis comedias, por sus contextos las desconozco; pues algunas

que acaso han llegado á mi noticia, concediendo el que fueran mías, niego el que lo sean, según lo desemejadas que las han puesto los hurtados traslados de algunos ladroncillos que viven de venderlas, porque hay otros que viven de comprarlas, sin que sea posible restaurar este daño por el poco aprecio que hacen de este género de hurto los que, informados de su justicia, juzgan que la poesía más es defecto del que la ejercita que delito del que la desluce. Esta desestimación y poco caso que los señores jueces privativos de imprentas y librerías tal vez han hecho de mi queja, me han puesto en tal aborrecimiento que no hallo más remedio que ponerme de su parte, haciendo yo también desprecio de mí mismo. En este sentir pensaba mantenerme, cuando la no esperada dicha de tenerme V. E. en su memoria me alienta de manera, que con su patrocinio proseguiré la impresión de los autos, que son los que sólo he procurado recoger, porque no corran la deshecha fortuna de las comedias, temeroso de ser materia tan sagrada, que un yerro, ó de la pluma ó de la imprenta, puede poner un sentido á riesgo de censura; y así remito á V. E. la memoria de los que tengo en mi poder con la de las comedias que así esparcidas en varios libros, como no ofendidas hasta ahora, se conservan ignoradas, para que V. E. disponga de uno y otro, en cuyo nombre proseguiré la impresión de los autos, luego que me halle convalecido, de que daré parte á V. E., reservando la liberalidad que me ofrece para cuando necesite valerme de ella. Cuya vida Nuestro Señor guarde con las felicidades y puestos que merece y este humilde capellán suyo le desea. Madrid y julio 24 de 1680.—Excmo. Sr.: B. L. M. de V. E. su humilde capellán D. Pedro Calderón de la Barca.»

Memoria de comedias de D. Pedro Calderón, enviada al Excmo. Sr. Duque de Veragua.

TOMO I.

La vida es sueño.
Casa con dos puertas.
El purgatorio de San Patricio.
La gran Cenobia.
La devoción de la Cruz.
La puente de Mantible.
Saber del mal y del bien.
Lances de amor y fortuna.
La dama duende.
Peor está que estaba.
El sitio de Bredá.
El Príncipe constante.

TOMO II.

El mayor encanto, amor.
Argenis y Poliarco.
El galán fantasma.
Judas Macabeo.
El médico de su honra.
La Virgen del Sagrario.
El mayor monstruo del mundo.
Hombre pobre todo es trazas.
A secreto agravio, secreta venganza.
El astrólogo fingido.
Amor, honor y poder.
Los tres mayores prodigios.

TOMO III.

En esta vida todo es verdad y todo es mentira.
El maestro de danzar.
Mañanas de abril y mayo.
Los hijos de la fortuna.
Afectos de odio y amor.
La hija del aire (primera y segunda parte).
Ni amor se libra de amor.
El laurel de Apolo.
La púrpura de la rosa.
La fiera, el rayo y la piedra.
También hay duelo en las damas.

TOMO IV.

El postrer duelo de España.
Eco y Narciso.
El monstruo de los jardines.
El encanto sin encanto.
La niña de Gómez Arias.
El gran príncipe de Fez.
El Faetonte.
La aurora en Copacavana.
El conde Lucanor.
Apolo y Climene.
El golfo de las Sirenas.
Fineza contra fineza.

Las que siguen son las no coleccionadas y las inéditas hasta entonces:

Fieras afemina amor.
La estatua de Prometeo.

El Turaní de la Alpujarra.
Amado y aborrecido.
El jardín de Falerina.
Darlo todo y no dar nada.
De un castigo tres venganzas.
¿Cuál es mayor perfección, hermosura ó discreción?
Luis Pérez el Gallego.
Mujer, llora y vencerás.
Basta callar.
La Virgen de los Remedios.
Auristela y Lisidante.
Mejor está que estaba.
Mañana será otro día.
La Virgen de la Almudena (primera y segunda parte.)
El mágico prodigioso.
San Francisco de Borja.
Los dos amantes del cielo.
Amigo, amante y leal.
El secreto á voces.
Hado y divisa de Leónido y Marfisa.
Las armas de la hermosura.
Duelos de amor y lealtad.
El segundo Scipión.
El castillo de Lindabridis.
Don Quijote de la Mancha.
La Celestina.
No hay cosa como callar.
El José de las mujeres.
El triunfo de la Cruz.
Los empeños de un acaso.
Primero soy yo.
El agua mansa.

Agradecer y no amar.
Para vencer á amor querer vencerle.
No siempre lo peor es cierto.
Gustos y disgustos son no más que imaginación.
Dicha y desdicha del nombre.
Manos blancas no ofenden.
El escondido y la tapada.
Cada uno para sí.
La desdicha de la voz.
Antes que todo es mi dama.
Los tres afectos de amor.
El pintor de su deshonra.
No hay burlas con el amor.
Dar tiempo al tiempo.
¡Fuego de Dios en el querer bien!
La cisma de Ingalaterra.
El acaso y el error.
Celos, aun del aire, matan
Andrómeda y Perseo.
El alcalde de Zalamea.
La banda y la flor.
Con quien vengo, vengo.
El alcaide de sí mismo.
El carro del cielo.
De una causa dos efectos.
Bien vengas, mal, si vienes solo.
Certamen de amor y celos.
Los cabellos de Absalón.

A 111 asciende el número de comedias que Calderón declara, en el catálogo que acompaña á esta carta, como auténticas y escritas por él. Este dato, el más

fehaciente, ha de servir de base á todos nuestros cálculos. Sin embargo, ha de tenerse presente que, como esa enumeración del autor se hizo probablemente sin el esmero necesario, han de considerarse también como suyas, porque lo son indudablemente, las seis que siguen:

La señora y la criada.
Nadie fíe su secreto.
Las tres justicias en una.
Céfalo y Proclis.
La Sibila del Oriente, y
Las cadenas del demonio.

Vera Tassis asegura ser también suyas algunas otras y muy particularmente

La Virgen de Madrid.
El condenado de amor.
El sacrificio de Efigenia, y
Los desagravios de María.

Con arreglo, pues, á estos datos, el número total de las comedias de Calderón que, en virtud de sólidas razones, han de considerarse verdaderamente suyas, asciende á 121. Hay sin duda otras muchas impresas, no siendo tampoco imposible, puesto que ya indicamos que no merecen completa confianza los datos del autor, que se encuentre alguna otra escrita por él; pero en lo general es verosímil que no sean auténticas las rechazadas también por Vera Tassis (1). Siguiendo la costumbre obser-

(1) La desvergüenza, con que abusaban los libreros del nombre de Calderón, llegó á tal extremo, que pusieron bajo el nombre de D. Pedro Calderón obras de otros poetas, de todos conocidas, como, por ejemplo, *El teje-*

vada en su tiempo, Calderón se asoció con otros poetas en distintas ocasiones para escribir juntos algunos dramas. Del testimonio de su amigo y primer biógrafo resulta que nuestro poeta escribió:

La primera jornada de *Enfermar con el remedio* y de *El monstruo de la fortuna*.

La jornada tercera de *La fingida Arcadia*.

El pastor Fido.

Circe y Polifemo.

La Margarita preciosa.

El mejor amigo el muerto, y

El privilegio de las mujeres (1).

dor de Segovia, de Alarcón, y el *García del Castañar*, de Rojas, y hasta algunas, cuyo verdadero autor se nombra á su conclusión. Las mismas razones que hay para dudar de la autenticidad de estos dramas, de los cuales nada dice el poeta, y que Vera Tassis califica de apócrifos, son aplicables también, á nuestro juicio, á las siguientes:

La española en Florencia, de la misma novela que sirvió á Lope de Rueda para su comedia de *Los engaños*, y á Shakespeare para su *Twelfth-Night*, pero ajustándose á ella más estrechamente; obra dramática de mucho mérito, no indigna de Calderón.

Los empeños de seis horas, comedia de enredo muy complicada, de plan ingenioso y bien desempeñado, y enteramente conforme con el estilo calderoniano.

El escándalo de Grecia contra las santas imágenes. Al final de la misma se dice expresamente que es su autor Calderón; pero su estructura íntima (imitada de *La república al revés*, de Tirso, pero muy inferior á ella) no confirma ningún concepto de la indicación anterior.

(1) Conozco sólo algunas de estas comedias. *El monstruo de la fortuna* (en el tomo XXIV de las comedias nuevas escogidas), escrito en compañía de Rojas y de un desconocido, dramatiza la historia de la lavander na-

Las dos ediciones generales de las comedias de Calderón, de las cuales se publicó la primera por los cuidados de Vera Tassis, poco después de la muerte del poeta, en el año de 1684, y la segunda por Apontes, en 1750, contienen sólo 108 de las piezas antes citadas. Proponíase Vera Tassis añadir á los nueve tomos de su edición otro más, el X, que debía contener

La Virgen de los Remedios.
La Virgen de la Almudena (primera y segunda parte).
San Francisco de Borja.
Don Quijote de la Mancha.
La Celestina.
El acaso y el amor.
El carro del cielo.
Certamen de amor y celos.
La Virgen de Madrid.
El condenado de amor.
El sacrificio de Efigenia, y
Desagravios de María.

Pero este tomo X no llegó á publicarse, y las come-

politana llamada Felipa Catanea, que de las clases más bajas de la sociedad llegó á alcanzar un rango muy elevado, y que después fué presa por ponerse al frente de una conjuración contra el rey Andrés, en que murió de resultas de las torturas á que la sujetaron. (V. *Histoire des rois des Deux Siciles de la maison de France*, por d'Egly: París, 1741, tomo I, pág. 442 y al principio de la segunda parte, y á Bocaccio, de *Casibus virorum et feminarum illustrium*, lib. IX, cap. 26). *El pastor Fido* (con Antonio Coello) se ajusta en todo á Guarini. Bajo el título de *La fingida Arcadia* se sobrentiende, sin duda, la del mismo titulo de Moreto, y de *El mejor amigo el muerto* tratamos ya en el tomo IV, pág. 48.

dias que se destinaban á componerlo, excepto la que lleva el título de *El Fénix de España San Francisco de Borja* (1), se han perdido por completo (2), según todas las apariencias. Las piezas en que Calderón escribió sólo alguna parte, no se hallan en las colecciones de sus obras, y sólo existen en alguna comedia suelta.

Vera Tassis afirma que Calderón compuso más de cien autos. El poeta, sin embargo, en el catálogo de su carta al duque de Veraguas, sólo menciona 68; pero si este catálogo, como observamos respecto del de las comedias, tampoco puede ser considerado como exacto, no se puede tampoco admitir que el autor, que atribuía especial importancia á esta clase de composiciones, omitiese nada menos que 30 autos, por cuya razón el número indicado por Vera Tassis será exagerado, como lo es también el estilo de su artículo biográfico (3). La colección más

(1) Hay tres comedias de este título: una de Calleja, otra de Fernández de León, y otra que se dice escrita por un ingenio de esta corte (impresa en Sevilla por Francisco de Léefdael), pareciendo esta última, por sus cualidades intrínsecas, la compuesta por Calderón.

(2) Vera Tassis asegura que en la biblioteca del Colegio mayor de Oviedo, en Salamanca, se conservan las obras de Calderón: posible es que existieran allí esas comedias que se han creído perdidas, ignorando yo si se han hecho algunas investigaciones para averiguarlo.

(3) En la biblioteca del duque de Osuna se encuentra manuscrita la comedia *La selva confusa*, que lleva la firma de D. Pedro Calderón. Al comparar esta firma con otras auténticas, sin disputa de la misma colección, sospeché que pudiera ser contrahecha, por cuya razón no se perdería el trabajo examinando atentamente este manuscrito. En dicha biblioteca guárdase también un ejemplar impreso, muy raro y antiguo de esta comedia, en

completa de *Autos sacramentales de D. Pedro Calderón de la Barca*, que publicó en Madrid Apontes en el año de 1760, sólo contiene 72 títulos.

De las 200 loas, de que habla Vera Tassis, sólo se ha conservado hasta nosotros un número muy insignificante. Las que preceden á los autos, provienen en parte de otros autores, si nos atenemos á la declaración expresa del editor, y entre las comedias hállanse sólo un par de fiestas, con esas poesías preliminares.

De los 100 sainetes que hubo de escribir Calderón, se han perdido casi todos, y los pocos que hay son tan raros, que todos mis esfuerzos han sido inútiles, hasta ahora, para adquirir alguno. En el catálogo, muy incompleto, de sainetes españoles publicados por La Huerta, se enorgullecen con el nombre de Calderón los siguientes:

El asturiano en el Retiro.
Las Carnestolendas.

que se atribuye á Lope de Vega, aunque esta indicación no nos convenza de su verdad, porque su estilo no es en general el de Lope, como lo demuestran estos versos de su principio, que copio á continuación:

FILIPO. Pasemos los rigores de la siesta
En el eterno abril de la floresta.
FADRIQUE. Aquí que de esmeraldas
Componen estas sombras,
Colgaduras al monte, al valle alfombras,
Siendo en tantos colores
Gigantes de zafir, pira de flores, etc.

Se me ha ocurrido, pues, la idea de que, acaso bajo el título de *La selva confusa*, se halle la comedia de Calderón, que se creía perdida, titulada *Certamen de amor y celos*, porque por lo menos el argumento de la una y la firma de la otra concuerdan á este objeto.

El dragoncillo.
La muerte.
La plazuela de Santa Cruz.
La premática, y
La tarasca de Alcorcón.

En todas las colecciones están confundidas las comedias de Calderón, sin orden ni concierto, y sin dato alguno relativo á la época en que se escribieron, y sin haber ocurrido á ninguno de sus editores disponerlas en orden cronológico; pero habiéndose omitido el hacerlo, en la época en que eran posibles tales investigaciones, claro es que la imposibilidad de ejecutarlo ahora es mucho mayor, tan apartados como nos hallamos de la vida literaria de aquellos días, y estando ahora incapacitados por completo de llenar lagunas ni de hacer correcciones de esta especie. Hay, no obstante, en nuestra época algunos datos útiles para este objeto; y como, por otra parte, es del mayor interés averiguar, si se puede, por sus obras, y trazar la historia de los progresos sucesivos del poeta, no será tampoco estéril el trabajo de señalar el orden cronológico de las comedias, si se sabe con seguridad la fecha en que se escribieron.

Esos datos, á que aludimos, son ciertas alusiones históricas, que se encuentran en esas composiciones, con arreglo á las cuales puede fijarse á menudo con exactitud la fecha en que se escribieron y representaron, sirviendo también para igual propósito las ediciones más antiguas de las comedias de Calderón, porque si bien no se indica el año de ninguna, contienen preciosas indicaciones para saber esas fechas. Según dijimos antes, el tomo I de las comedias de Calderón de la edición más antigua es del

año 1635, y el II del año 1637. Las 24 comedias contenidas en estos dos tomos, pertenecen, sin género alguno de duda, á la época primera de la vida del poeta. Las 12 de la tercera parte se imprimieron en 1664; las 12 de la cuarta en 1672, y esta circunstancia ha de tenerse en cuenta, aun cuando no pueda deducirse de ella que todas éstas se hayan escrito en sus últimos años, pudiendo haber sucedido que algunas obras, escritas y representadas antes, hubiesen podido subsistir hasta entonces manuscritas. Los volúmenes posteriores, todos los cuales aparecieron después de la muerte del autor, no sirven para fijar la cronología, y, al contrario, nos ayudan las grandes colecciones de comedias españolas de diversos autores, en las cuales se imprimieron por primera vez muchos dramas de Calderón. Si hay, pues, cierto número de ellas, cuya fecha puede conocerse, existen también otras que no se encuentran en este caso, si consultamos los datos externos; pero que, sin embargo, suministran otras señales indudables, y más que ninguna otra la del estilo, para inducirnos á afirmar si corresponden á los años primeros, á los intermedios, ó á los últimos de la vida del poeta. Bástanos, pues, apuntar á continuación las comedias, cuya fecha ó año en que se escribieron consta con alguna seguridad; entre ellas insertaremos aquéllas, de las cuales sólo se puede decir que no han sido escritas después de los años que se indican; y, por último, formaremos un catálogo de algunas, sobre las cuales no existe dato alguno cronológico, y cuya aparición sólo podría determinarse en virtud de una crítica particular y hasta prolija (1).

(1) Los escritos publicados en los anuarios bibliográ-

El carro del cielo. Este drama es sin duda el más antiguo de Calderón, probablemente perdido para siempre, y escrito, según el testimonio de Vera Tassis, hacia el año de 1613.

ficos de Viena por V. Schmidt, tantas veces citado, me han sido muy útiles por los datos que suministran, relativos á las comedias siguientes:

La cronología expuesta en este lugar de las comedias de Calderón, ha de enmendarse con arreglo á los datos y argumentos importantes, de que se ha valido Hartzenbusch en su nueva y excelente edición de *Calderón*, así como de los del primer tomo de los de las *Comedias escogidas de Lope de Vega*. Fíjense, pues, los lectores en el notable trabajo de ese erudito con el objeto indicado, aunque acerca de las noticias utilizadas por Hartzenbusch, me vea obligado también á hacer las siguientes observaciones:

La desdicha de la voz se escribió en la primavera de 1639: en la biblioteca del duque de Osuna existe el manuscrito original de esta comedia, con la firma de Calderón y la fecha en Madrid 14 de mayo de 1639 años, y además la licencia para la representación de Juan Navarro de Espinosa, siendo la fecha de ésta el 1.° de junio de 1639. A la lista de los personajes sigue la distribución de papeles, escrita también de puño y letra de Calderón, que copio en seguida como curiosidad, y que dice así:

D. Juan......	Pedro Mlo. (sin duda Manuelo).
D. Pedro......	El autor (esto es, el director de la compañía).
D. Diego.....	León.
D. Luis (viejo).	Jusepe.
Feliciano......	Pedro.
Luquete......	Ossorio.
Doña Beatriz. .	Ma. de (sin duda Calderón).

Lo demás está borrado.

El secreto á voces se escribió en 1642: encuéntrase en

El sitio de Bredá, escrita y representada el año de 1625, ó á lo más en el siguiente, porque Bredá fué tomada por los españoles en 2 de julio de 1620, cuyo suceso se celebra en la comedia, y porque toda ella pre-

la biblioteca del duque de Osuna el original autógrafo con la firma de Calderón, la fecha de Madrid 8 de febrero de 1642, la nota para Antonio de Prado y licencia para la representación de 1.º de junio del mismo año.

Fieras afemina amor se representó en el año de 1672 en el teatro del Buen Retiro, según resulta de las cuentas de las fiestas de corte.

Respecto á *El médico de su honra* no hay otra indicación más que la de haberse impreso en 1637, porque la de igual título, incluída en el catálogo de Fajardo y atribuída á Lope, é impresa en 1623, es distinta de la de Calderón.

El mágico prodigioso se representó en la festividad del Corpus el año 1631 en la villa de Yepes, si yo he descifrado bien el año del manuscrito del duque de Osuna.

El gran príncipe de Fez hubo de escribirse en 1669, porque así lo persuaden presunciones muy verosímiles. El manuscrito de esta pieza, que se halla en la biblioteca del duque de Osuna, ofrece todos los indicios de un autógrafo, aunque le falte la firma del poeta, estando unida á él la licencia para la representación de 19 de septiembre de 1669, impresa y en forma muy honorífica para el autor. Aunque según demuestran muchos manuscritos antiguos de comedias, fuera necesaria una nueva licencia para repetir sus representaciones, ha de suponerse, no obstante, que este manuscrito es autógrafo, si admitimos también que la licencia que la acompaña para representarse fué la primera. Además, son, á mi juicio, muy problemáticos los datos aducidos por Hartzenbusch (tomo IV, pág. 676) para afirmar, que otras 24 comedias de Calderón hubieron de escribirse antes de 1651, porque, aun en el caso supuesto por Hartzenbusch de que ninguna de estas piezas fuera *Fiesta real*, el ejemplo indicado probaría que Calderón no persistió siempre en

senta los caracteres de una obra compuesta por esta causa ocasional, así como se desprende de sus últimas palabras que se obedeció, al hacerlo, á alguna indicación de la corte, al llegar á Madrid la noticia de ese hecho.

su propósito de escribir sólo estas fiestas después de entrar en el sacerdocio. Esas palabras expresan sólo en general comedias destinadas á representarse en la corte, y de algunas de las que hablamos es verosímil; y posible, tratándose de todas, que tal fuera su destino, porque vemos en los catálogos existentes que no sólo esas piezas pomposas se representaban en el teatro de la corte, sino comedias de todas especies; y aunque la mayor parte de las fiestas, por su epígrafe ó por algún otro cumplimiento á la familia real, denotaban su destino, no ha de deducirse de esta circunstancia que siempre é invariablemente hubiera de suceder lo mismo. De todas maneras, consta que *Amar después de la muerte* se escribió antes de 1654, puesto que en los *Illustres ennemis*, de Thomas Corneille, de este año, hay traducidas algunas escenas de la primera, y las palabras que yo interpreté como un cumplimiento á D. Juan de Austria, el hijo de Felipe IV, debieron aludir al héroe de Lepanto, á quien más inmediatamente se dirigían. De *El José de las mujeres* se encuentra una copia en la biblioteca del duque de Osuna con esta nota: «A 1.º de enero de 1669 años se sacó del original de D. Pedro Calderón por Manuel Vallejo.»

Las tres justicias en una ha de ser de las primeras obras de la juventud de Calderón. Bances Candamo dice expresamente en su escrito sobre el teatro, ya citado: «El mayor cuidado del poeta es no escoger casos horrorosos ni de mal ejemplar, y el patio tampoco lo sufre. A Don Francisco de Rojas le silbaron la comedia de *Cada cual lo que le toca*, por haberse atrevido á poner en ella un caballero que, casándose, halló violada de otro amor á su esposa, y D. Pedro Calderón deseó mucho recoger la comedia de *Un castigo en tres venganzas*, que escribió siendo muy mozo, porque un galán daba una bofetada á su padre; y con ser caso verdadero en Aragón y averiguar

Casa con dos puertas, mala es de guardar, escrita probablemente en el año de 1629, y representada también en el mismo, porque los versos

..... La Reina
Que infinitos siglos viva,
Para que flores de Francia
Nos den el fruto en Castilla,

aluden á Isabel de Francia, primera esposa de Felipe IV, y porque el fruto, que en los mismos se menciona, debe ser, según todas las apariencias, el príncipe D. Baltasar, cuyo nacimiento debía estar próximo, y que, en efecto, ocurrió en octubre de 1629. Otro dato, que apoya esta presunción, se encuentra en las palabras siguientes de la misma comedia:

La dama duende será,
Que volver á vivir quiere.

Parece que se anuncia con ella la representación cercana de *La dama duende*, y hubo, á la verdad, un drama anterior de este título, arreglado después por Calderón. En los primeros versos de *La dama duende* se habla también del nacimiento del príncipe Baltasar, y la men-

después que era el padre supuesto y no natural, y con hacerle morir no obstante en pena de la irreverencia, con todo eso D. Pedro quería recoger la comedia por el horror que daba el escandaloso caso.» Evidentemente se ha equivocado Bances Candamo en el título de la comedia, porque la fábula de que habla es la de *Las tres justicias en una*.

La biblioteca del duque de Osuna conserva también manuscritos de Calderón: los entremeses de *El sacristán mujer*, de *La rabia*, de *El robo de las Sabinas*, y las mojigangas de *Las visiones de la muerte* y la de *Los guisados*.

ción que de él se hace no tendría interés alguno, si esta pieza no se hubiera puesto en escena inmediatamente después de ese suceso. Hay motivo, por tanto, para creer que la *Casa con dos puertas* se representó por vez primera en el verano de 1629, y *La dama duende* en el invierno de igual año.

Mejor está que estaba. La fecha verosímil de la composición y representación de esta comedia, es el año de 1631, porque la descripción prolija, que en ella se intercala, de la solemne recepción de la infanta Doña María en Alemania, no tendría después interés alguno, sino estaría fuera de su lugar, y el casamiento de esta Infanta con Fernando, rey de Hungría, se celebró el 26 de febrero de 1631.

La banda y la flor hubo de representarse en el año de 1632, por hablarse en esta comedia detalladamente de la declaración del príncipe de Asturias, hecha á principios de 1632 (*Teatro*, de Ludof, tomo II, pág. 143), y porque también se hace mención de los dos hermanos de Felipe IV, de los infantes D. Fernando y D. Carlos; y como el último murió en el año de 1632, si esta desgracia hubiera ocurrido antes de representarse la comedia, se habría hablado de ella, sin duda alguna, deplorándola como era natural.

Los tres mayores prodigios, represéntada entre los años de 1629 y 1634, porque se habla en ella del príncipe Baltasar, que nació en 1629, y al principio del primer acto se dice que la representó la compañía de Tomás Fernández Cabredo, y este director escénico murió en el año de 1634. (Pellicer, *Tratado histórico*, tomo II, página 139.)

Mañana será otro día. Al principio de esta comedia se

hace mención, con palabras que manifiestan el más vivo interés, de la muerte del duque de Lerma, que falleció en el sitio de Maestricht en el verano de 1639, cuya circunstancia hace conjeturar que este drama se representó probablemente poco después de esa fecha. (Véase la continuación de Ferreras, tomo XII, pág. 194.)

La vida es sueño.

El purgatorio de San Patricio.

La gran Cenobia.

La devoción de la Cruz.

La puente de Mantible.

Saber del mal y del bien.

Lances de amor y fortuna.

El príncipe Constante, y

Peor está que estaba, se imprimieron, por vez primera, en el año de 1635.

El escondido y la tapada, representada probablemente, por vez primera, en 1637. Los versos

> En Italia estaba Celia
> Cuando la loca arrogancia
> Del francés sobre Valencia
> Del Pó, etc...

aluden al cerco de Valenza del Pó por los franceses, que se levantó el 28 de octubre de 1835 (continuación de Ferreras, tomo XII, pág. 230), y únicamente el caso de que esta comedia se hubiese escrito muy poco después de esa fecha, puede explicar que se haga mención de esa ventaja, en sí poco importante, y que debió olvidarse en seguida, por sobrevenir otros sucesos de más transcendencia.

El mayor encanto, amor.

Argenis y Poliarco.

El galán fantasma.
Judas Macabeo.
El médico de su honra.
La Virgen del Sagrario.
El mayor monstruo del mundo (1).
Hombre pobre todo es trazas.
A secreto agravio secreta venganza.
El astrólogo fingido, y
Amor, honor y poder, se dieron primero á la estampa en el año 1637.

No hay cosa como callar, escrita hacia 1638, por hacerse frecuente mención del sitio de Fuenterrabía por los españoles, que ocurrió en el año 1638.

Certamen de amor y celos, hoy ya perdida, según parece, y escrita por Calderón, por testimonio de Vera Tassis, en el año de 1640 por orden del Rey.

Con quien vengo, vengo, compuesta probablemente en 1646 ó poco después, puesto que más tarde no tendría importancia alguna la pintura, que se hace en ella de la acción entre españoles y franceses junto á Casales, en Montserrat. (Este hecho tuvo lugar en 1640. V. *El teatro.* de Ludof, tomo II, pág. 753.)

Mañanas de abril y mayo, escrita á todas luces antes del 6 de octubre de 1644, puesto que no se hablaría de

(1) Calderón, al parecer, ha consagrado un esmero particular á esta comedia; el último arreglo, con el título de *El mayor monstruo los celos*, es una reforma completa de la más antigua. Las palabras finales del *mayor monstruo los celos*, como escribió el autor, no como imprimió el ladrón, aluden, sin duda, al texto antiguo, visiblemente de Calderón; pero tenido, sin duda, por él en poca estima é impreso contra su voluntad.

la reina Isabel, como si viviese, habiendo muerto ese mismo día.

Los empeños de un acaso, compuesta lo más tarde en el año de 1646, porque Corneille d'Isle, en 1647, hizo representar una imitación suya en el teatro francés, con el título de *Les engagements du hasard*. (V. N. Lucas, *Histoire du theâtre française*: París, 1843, pág. 393.)

El gran príncipe de Fez, escrita poco después del año 1644, por hablarse en ella del papa Inocencio X (1644-1655).

En esta vida todo es verdad y todo es mentira. Dijimos antes, en el tomo IV, pág. 392, nota, que esta comedia se había impreso ya en 1637, por habernos referido al tomo II de las comedias de Calderón, siendo así que este drama se inserta por vez primera en el III, y, sin embargo, creemos (á causa de la casi seguridad, indicada ya por Voltaire, de que el *Heraclius*, de Corneille, es un arreglo de esta comedia), que antes de 1647 hubo de publicarse como suelta. Voltaire (cuyo testimonio no es sin duda muy fehaciente) añade además que se hace mención de la comedia de Calderón en una colección de romances de 1641.

Guárdate del agua mansa. Verosímilmente representada á fines del año 1649 ó á principios del siguiente, cuando podía hacer particular impresión la brillante pintura, que hace, de la recepción de la segunda esposa de Felipe IV (15 de noviembre de 1649).

No siempre lo peor es cierto.

La exaltación de la Cruz, y

Luis Pérez el Gallego, impresa en el año 1652 en la gran colección de *Comedias escogidas*, tomo I[1].

(1) Debajo de este título comprendemos siempre la

El alcaide de sí mismo, impreso primero en 1653 en *El mejor de los mejores libros que han salido de comedias nuevas:* Madrid, María de Quiñones.

El alcalde de Zalamea, en el mismo punto y en el mismo año, aunque còn el título *El garrote más bien dado.*

Amigo, amante y leal. La impresión más antigua del año 1653, en el tomo IV de las *Comedias escogidas.*

Agradecer y no amar, impresa por vez primera en 1653 en el tomo V de la misma colección.

Para vencer amor, querer vencerle. La impresión más antigua es de 1654, en el tomo VII de la misma colección.

Darlo todo y no dar nada.

Gustos y disgustos son no más que imaginación.

Amado y aborrecido, y

Las manos blancas no ofenden. Impresas todas primero en el año de 1657, en los tomos VIII y IX de las *Comedias escogidas.*

El laurel de Apolo. Calderón, en un principio, escribió sólo la loa y el acto primero, representándose en la fiesta del nacimiento del príncipe Felipe Próspero (18 de noviembre de 1657). Después, en el reinado de Carlos II, arregló esta pieza y le añadió otro acto.

La fiera, el rayo y la piedra se escribió y representó de 1651 á 1660, porque se habla en ella de la infanta Margarita, que casó luego con el emperador Leopoldo I: nació en 1651, y se indica además que esta comedia se escribió por orden de María Teresa y por ende en 1660,

gran colección de comedias españolas de autores diversos, cuyo índice copiamos en el apéndice al tomo III.

en cuyo año abandonó á España esta Princesa para casarse con Luis XIV.

El golfo de las Sirenas. También esta pieza cae entre 1651 y 1659, porque se habla en ella de las mismas personas que en la anterior.

La púrpura de la rosa, destinada á solemnizar la paz de los Pirineos y casamiento de la infanta María Teresa con Luis XIV, por cuya razón hubo de representarse á fines del año 1659.

El encanto sin encanto hubo de escribirse antes de 1660, porque en este mismo año se puso en escena en Francia una imitación, hecha por Lambert, de la comedia de Calderón, titulada *Magie sans magie.* (Véase H. Lucas, *Histoire du theâtre française*, pág. 395.)

Los tres afectos de amor.

Fuego de Dios en el querer bien, y

El José de las mujeres, impresos por primera vez en 1660, en el tomo XIII de las *Comedias escogidas.*

Las tres justicias en una, y

El conde Lucanor, en el de 1661, y tomo XV de las *Comedias escogidas.*

Cada uno para sí, impreso por vez primera en 1661, en el mismo tomo.

Como se hace mención de la toma de Barcelona por D. Juan, hijo bastardo de Felipe IV, aparece claro que el drama hubo de escribirse, lo más pronto, en el año de 1652, por haber ocurrido en él dicho suceso. (Véase *Theatrum europaeum*, 1656, tomo VII, pág. 213.)

Dar tiempo al tiempo.

Antes que todo es mi dama, y

Mujer, llora y vencerás, dadas primero á la estampa en 1662, en el tomo XVII de las *Comedias escogidas.*

Dicha y desdicha del nombre. La impresión más antigua, de 1662, en el tomo XVIII de la colección citada.

Celos, aun del aire, matan, impresa primero en 1662, en el tomo XIX de esta misma colección.

El mágico prodigioso.

Auristela y Lisidante, tomos XX y XXI de esta colección, del año de 1663.

El maestro de danzar.

Los hijos de la fortuna.

Afectos de odio y amor.

La hija del aire.

Ni amor se libra de amor.

También hay duelo en las damas, impresas todas primero en 1664, en el tomo III de las *Comedias de D. Pedro Calderón de la Barca.*

Fortunas de Andrómeda y Perseo. La más antigua impresión del año de 1664, en el tomo XXI de las *Comedias nuevas escogidas.*

Amar después de la muerte.

Las palabras con que se apostrofa á D. Juan, hijo natural de Felipe IV,

> Generoso Don Juan de Austria,
> Hijo del águila famoso,
> Que al sol mira cara á cara,

demuestran que esta comedia hubo de representarse después de la muerte de Felipe; pero no antes de 1667, hasta cuyo año estuvo el teatro cerrado.

La estatua de Prometeo. De varias alusiones de esta fiesta, consta que hubo de representarse después de la muerte de Felipe, el aniversario del nacimiento de la

reina madre María Ana, acaso durante la minoría de Carlos II.

No hay burlas con el amor. Si nos atenemos á ciertos indicios, hubo de escribirse mucho antes; pero si tenemos en cuenta otros externos, sólo puede señalarse la fecha de su aparición en el año de 1672. En este año se puso en escena en el teatro francés *Les Femmes Savantes*, de Molière, imitación de esta comedia calderoniana.

El postrer duelo de España.

Eco y Narciso.

El monstruo de los jardines.

La niña de Gómez Arias.

El hijo del sol, Faetón.

La aurora en Copacavana.

Fineza contra fineza, y

Apolo y Clímene, impresas primero en 1672, en el tomo IV de las *Comedias de D. Pedro Calderón de la Barca.*

Fieras afemina amor. Se dice en la loa de esta fiesta que se escribió por indicación de Carlos II, para solemnizar con su representación el día del nacimiento de su madre. Hubo de escribirse, por tanto, según todas las probabilidades, después del 6 de noviembre de 1675, en cuyo día fué declarado el joven Rey mayor de edad.

El segundo Scipión, y

Duelos de amor y lealtad. Muchas alusiones de estas dos comedias á Carlos II, á quien se adula sobremanera, hacen pensar que hubieron de escribirse después del 6 de noviembre de 1675.

Debemos hablar también ahora de *El conde Lucanor*, porque esta comedia, en la forma en que se encuentra en la compilación de Vera Tassis, es el último arreglo de la del mismo título de 1661.

Hado y divisa de Leónido y Marfisa, última comedia de Calderón, según el mismo Vera Tassis, y escrita á los ochenta y un años de su edad. Como es una de las incluídas por el poeta en su catálogo, y por consiguiente anterior al 24 de julio de 1680, parece probable la presunción de que alguno de los dramas, que faltan en el mismo, ha de ser posterior.

Las demás comedias de Calderón, sobre cuya fecha no hay dato directo ni indicación alguna indirecta, son

Los dos amantes del cielo.
De una causa dos efectos.
El jardín de Falerina.
Basta callar.
La Sibila del Oriente.
Primero soy yo.
El secreto á voces.
La desdicha de la voz.
El pintor de su deshonra.
La cisma de Ingalaterra.
Los cabellos de Absalón.
Las cadenas del demonio.
Las armas de la hermosura.
La señora y la criada.
Nadie fíe sus secretos.
Céfalo y Proclis.
El castillo de Lindabridis.
San Francisco de Borja.
Bien vengas, mal, si vienes solo.
Un castigo en tres venganzas, y

las señaladas en la pág. 48 de este apéndice, que probablemente deben haberse perdido.

APÉNDICE AL TOMO V.

CATÁLOGO DE LOS ESCRITOS MÁS IMPORTANTES SOBRE TODA LA LITERATURA Y ARTE DRAMÁTICO EN ESPAÑA, Ó SOBRE ALGUNA PARTE DE ELLA.

Blas Nasarre, prólogo á la segunda edición de las *Comedias y entremeses de Cervantes:* Madrid, 1749, y *Apología del discurso preliminar á las comedias de Cervantes:* Madrid, 1750.

Montiano y Luyando, *Discurso sobre las tragedias españolas:* Madrid, 1750.

Velázquez, *Orígenes de la poesía castellana:* Málaga, 1754. Repite, en cuanto á la dramática, los escritos anteriores; la traducción alemana de Velázquez, por Dieze, Göttinge, 1769, contiene adiciones importantes biográficas y bibliográficas.

Lampillas, *Saggio Storico-apologetico della litteratura spagnuola:* Génova, 1768-81, seis volúmenes (traducido al español por Josefa Amar y Borbón: Zaragoza, 1782). Por lo que hace al teatro, no contiene muchas cosas importantes.

Andrés, *Dell' origine, de' progressi é dello Stato attuale d' ogni litteratura:* Parma, 1783-97, siete volúmenes Tampoco es de mucho valor lo que se refiere á la literatura dramática.

Signorelli, *Storia critica dei teatri antichi é moderni*, nueva edición: Nápoles, 1813.

Riccoboni, *Reflexions historiques et critiques sur les différents theâtres de l'Europe:* París, 1738.

Du Perron de Castera, *Extraits de plusieures pièces du theâtre espagnol avec reflexions:* París, 1738, trois volumes.

Linguet, *Theâtre espagnol* (con una introducción): París, 1770, cuatro volúmenes.

La Huerta, *Teatro español:* Madrid, 1785 y siguientes, 16 tomos. Contiene una introducción crítica y algunos breves artículos biográficos.

Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España:* Madrid, 1804, en dos tomos.

Jovellanos, *Memorias sobre las diversiones públicas:* Madrid, 1812.

Bouterwek, *Geschichte der Poesie und Beredtsamkeit, dritter band:* Göttinge, 1804.

Moratín, *Orígenes del teatro español* (impreso primero en las *Memorias de la Academia española;* después en el *Tesoro del teatro español*, de Ochoa).

A. W. v. Schlegel, *Sobre el teatro español*, en la *Europa*, de Fr. Schlegel; después, con más extensión, en las *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, 14ª Vorlesung (1).

(1) El Sr. Eduardo Böcking, en las notas al *Teatro español*, de Schlegel, nuevamente publicado por él, en cuya obra se reimprime también esa lección, ya citada, observa en la pág. XII, que mi obra, en su tomo I, páginas 352 y siguientes y al tratar de las ocho come-

Blankenburg, *Literarische Zusätze zu Sulzér's Allgemeiner Theorie der schönen Künste:* Leipzig, 1796. Contiene una colección de noticias bibliográficas, hechas con esmero, atendiendo á los medios auxiliares entonces existentes.

dias de Cervantes, conviene en todo con Schlegel, aunque sin nombrarlo. La comparación de las 14 páginas de mi libro (páginas 351-365), en las cuales hablo extensamente de las *Ocho comedias*, con las escasas observaciones que sobre las mismas hace Schlegel en el libro citado, demuestra palmariamente cuán errónea es esta aserción: en todas estas páginas no hay ni media línea que concuerde con Schlegel. Esa indicación de Böcking se funda sólo en las palabras empleadas por mí de «parodias y sátiras» sobre el gusto corrompido de la época, «abigarrada variedad y ligereza de composición;» pero así esas palabras como algunas otras, usadas allí (como he probado, copiando los pasajes de que me sirvo, en el *Brockhaus'-schen bibliographischen Anzeiger* de este año, núm. 2, con más prolijidad), son una versión exacta de las expresiones que usan los españoles Blas Nasarre y Lampillas; y para presentar á la verdadera luz las ideas de estos críticos, era necesario repetir sus mismas palabras, y he aquí la causa de que, siendo una la fuente, lo sean también las locuciones empleadas en el libro de Schlegel y en el mío. Por lo que toca á la opinión de que Cervantes se propuso escribir comedias á la manera de las de Lope de Vega, no sátiras contra ellas, conviene declarar que así lo creyeron, antes que Schlegel, Signorelli, D. Vicente de los Ríos y Pellicer; y cualquiera otro, excepto Blas Nasarre y sus sectarios, pensarán de la misma manera, porque es lo más sencillo y lo que desde luego ocurre naturalmente, y porque, de nombrar yo á Schlegel, hubiera debido hacerlo también, además de los citados antes, con Bouterwek, Moratín, Navarrete, Arrieta, Martínez de la Rosa y otros muchos.

Por lo demás, las lecciones (que, constando de 30 pá-

Martínez de la Rosa, *Sobre la comedia española*, como apéndice á la *Poética*, en sus *Obras literarias:* París, 1827, tomo II.

Sismondi, *De la litterature de l'Europe:* París, 1813, cuatro volúmenes (traducido al alemán por L. Hain: Leipzig, 1816, dos tomos).

Lord Holland, *Some account on the lives and writings of Lope de Vega and Guillén de Castro:* London, 1817,

ginas escasas sobre el teatro español, no podían servirme muy especialmente), se citan ya en el prólogo del primer tomo, entre los trabajos que han precedido á los míos, y en que se funda esta obra, y también se citan de nuevo en el Catálogo que copiamos arriba; y sin duda esta mención general habría bastado, y hubiera hecho inútil reproducir la misma citación en cada caso aislado, aunque Schlegel hubiese sido la fuente de lo expuesto, lo cual no ha sucedido. Tratándose de obras anteriores, ha de preferirse siempre el resultado de nuestros estudios é investigaciones personales, corrigiendo siempre que sea posible los errores antiguos; pero nunca es lícito querer pasar plaza de original á costa de la verdad, y, por tanto, no se puede menos de repetir algo de lo que otros han dicho, si era verdad lo que dijeron. Siempre lo indico cuando lo hago así con alguna extensión, siendo fácil de comprender que no acompañe siempre una nota á cada hecho, á cada dato ó á cada observación aislada ajena, porque esto hubiera traído consigo un lujo superfluo de notas; y, por otra parte, en la mayoría de los casos fuera empresa casi imposible, puesto que, cuando nos ocupamos largos años en el estudio de un objeto cualquiera, y en las obras relativas á él, no podemos decir tampoco si cada idea de las que emitimos es nuestra ó ajena, ni recordar tampoco, al usar ciertas palabras, si son las mismas empleadas antes por otro, ni siquiera en dónde las hemos leído.

dos volúmenes (extractado en alemán y precediendo á las comedias de Lope de Vega, traducido por J. Grafen von Soden: Leipzig, 1820).

Chefs-d'œuvre du theâtre espagnol: cinco tomos (en la Colección de *Chefs-d'œuvre des theâtres étrangers:* París, 1822); en el tomo I se encuentra un artículo sobre Lope de Vega de un Sr. La Beaumelle, escrito con cuidado, y que me ha servido, de índole esencialmente biográfica. El de Calderón vale menos.

Damas-Hinard, *Theâtre espagnol*, cuatro volúmenes: París, 1842. En las introducciones á esta nueva traducción antológica de las obras de Lope y de Calderón, se repite algo de la Colección anterior, pero también se añaden nuevos datos.

M. Enk, *Studien über Lope de Vega:* Wien, 1839. Esta obra extracta el argumento de 24 comedias de Lope, con algunas observaciones estéticas. Respecto á la preferencia que atribuye á las comedias analizadas, sólo conviene en cuatro conmigo.

Malsburg, prólogo á la traducción de las *Comedias de Calderón:* Leipzig, 1819 y siguientes, y á Stern, *Scepter und Blume de Lope:* Dresde, 1824; Heiberg, *De poeseos dramaticae genere hispanico, praesertim de Calderone dissertatio inauguralis:* Hafniae, 1827.

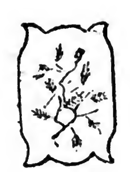
Observaciones varias, de J. Tieck, sobre el drama español en las *Dramaturgischen Blättern*, y en el prólogo á la *Leben des Marcos de Obregón.*

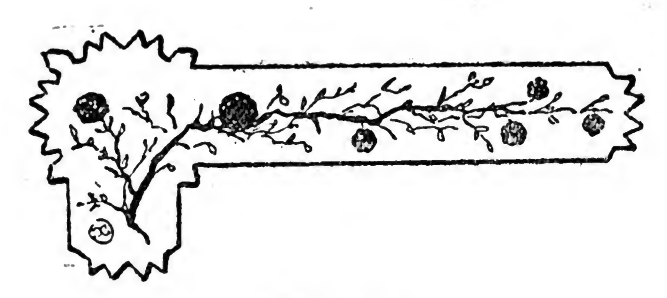
Solger, *Crítica de las lecciones de Schlegel* en sus *Gessammelten Schriften:* Leipzig, 1829.

Val. Schmidt, *Uebersicht und Anordnung von Calderon's dramen,* en el *Anzeigeblat der Viener Jahrbücher de* 1822.

Louis Viel-Castel, diversos artículos sobre el teatro español en la *Revue des Deux mondes:* 1840.

Colección general de comedias escogidas: Madrid, 1826 y siguientes. Esta Colección, después de cada obra dramática, inserta algunas observaciones estéticas, críticas y de otras clases, que en parte se han ampliado luego en el *Tesoro del teatro español*, de Ochoa.





ÍNDICE.

Págs.

CUARTO PERÍODO.

DECADENCIA DEL TEATRO ESPAÑOL EN EL SIGLO XVIII. —IRRUPCIÓN Y PREDOMINIO DEL GUSTO FRANCÉS.— ÚLTIMOS ESFUERZOS.

APÉNDICES.



Este libro se acabó de imprimir
en Madrid, en casa de
Manuel Tello, el día
25 de Enero
del año de
1888.



COLECCIÓN

DE

ESCRITORES CASTELLANOS.

OBRAS PUBLICADAS.

ROMANCERO ESPIRITUAL, del Mtro. Valdivielso.—Un tomo, con retrato del Autor, y prólogo del P. Mir, 4 pesetas.—Ejemplares especiales, á 6, 10, 25, 30 y 250 id.

OBRAS de D. A. L. de Ayala.—Siete tomos: el 1.º, con retrato del Autor, 5 pesetas: los restantes á 4 pesetas.—Ejemplares especiales, á 6, 7 1/2, 10, 25, 30 y 250 id.

POESÍAS de D. Andrés Bello, con prólogo de D. M. A. Caro, Director de la Academia Colombiana, y retrato del Autor.—(Agotada la edición de 4 pesetas.)—Hay ejemplares especiales de 6, 10, 25 y 30 pesetas.

OBRAS de D. P. A. de Alarcón.—Diez y seis tomos, 63 pesetas.

(De todas sus obras hay ejemplares de hilo numerados, á 10 pesetas.)

ODAS, EPÍSTOLAS Y TRAGEDIAS, por D. M. Menéndez y Pelayo.—Un tomo con retrato del Autor y prólogo de D. Juan Valera, 4 pesetas.—Ejemplares especiales.

ESTUDIOS DE CRÍTICA LITERARIA, por el mismo.—Un tomo, 4 pesetas.—Ejemplares especiales.

EL SOLITARIO Y SU TIEMPO, *Biografía de D. Serafín Estébanez Calderón, y crítica de sus obras*, por D. A. Cánovas del Castillo.—Dos tomos, con el retrato de D. Serafín Estébanez Calderón, 8 pesetas.—Ejemplares especiales.

HISTORIA DE LAS IDEAS ESTÉTICAS EN ESPAÑA, por D. M. Menéndez y Pelayo.—Tomos I, II y III (cinco volúmenes), 22 pesetas.—Ejemplares especiales.

Escenas andaluzas, por D. Serafín Estébanez Calderón (El Solitario).—Un tomo, 4 pesetas.—Ejemplares especiales.

Derecho Internacional, por D. Andrés Bello.—Dos tomos, 8 pesetas.—Ejemplares especiales.

Voces del alma, por D. José Velarde.—Un tomo, 4 pesetas.—Ejemplares especiales.

Problemas contemporáneos, por D. Antonio Cánovas del Castillo.—Dos tomos, con el retrato del Autor, 10 pesetas.—Ejemplares especiales.

Escritores españoles é hispano-americanos, por D. Manuel Cañete.—Un tomo, con el retrato del Autor, 4 pesetas.—Ejemplares especiales.

Calderón y su teatro, tercera edición, por D. M. Menéndez y Pelayo.—Un tomo, 4 pesetas.

Estudios críticos sobre la historia de Aragón, por D. Vicente de la Fuente.—Tres tomos, con el retrato del Autor, 13 pesetas.—Ejemplares especiales.

Estudios gramaticales: introducción á las obras filológicas de D. Andrés Bello, por D. Marco Fidel Suárez.—Un tomo, 5 pesetas.—Ejemplares especiales.

Poesías de D. José Eusebio Caro.—Un tomo, con el retrato del Autor, 4 pesetas.—Ejemplares especiales.

De la conquista y pérdida de Portugal, por D. Serafín Estébanez Calderón (El Solitario).—Dos tomos, 8 pesetas.—Ejemplares especiales.

Teatro español del siglo xvi, por D. Manuel Cañete.—Un tomo, 4 pesetas.—Ejemplares especiales.

Horacio en España.—*Solaces bibliográficos*, por D. M. Menéndez y Pelayo.—Dos tomos, 10 pesetas.—Ejemplares especiales.

Las ruínas de Poblet, por D. Víctor Balaguer.—Un tomo, 4 pesetas.—Ejemplares especiales.

Cancionero de Gómez Manrique.—Dos tomos, 8 pesetas.—Ejemplares especiales.

Leyendas moriscas, por D. F. Guillén Robles.—Tres tomos, 12 pesetas.—Ejemplares especiales.

Obras de D. Juan Valera.—Tomo I: *Canciones, romances y poemas*, 5 pesetas.—Tomo II: *Cuentos, diálogos y fantasías*, 5 pesetas.—Ejemplares especiales.

Poesías, por D. Antonio Ros de Olano, con prólogo de D. Pedro A. de Alarcón.—Un tomo, 4 pesetas.—Ejemplares especiales.

Historia de la literatura y del arte dramático en España, por Adolfo Federico, conde de Schack.—Cinco tomos, 25 pesetas.—Ejemplares especiales.

Historia del nuevo reino de Granada, por Juan de Castellanos.—Dos tomos, 10 pesetas.—Ejemplares especiales.

Poemas dramáticos de Byrón, traducidos en verso por D. J. Alcalá Galiano.—Un tomo, 4 pesetas.—Ejemplares especiales.

Artes y letras, por D. Antonio Cánovas del Castillo.—Un tomo, 5 pesetas.—Ejemplares especiales.

La ciencia española, por D. Marcelino Menéndez y Pelayo.—Tomos I y II, 9 pesetas.—Ejemplares especiales.

Obras de D. J. E. Hartzenbusch.—Tomo I: *Poesías*, 5 pesetas.—Ejemplares especiales.

Obras poéticas de D. A. Cánovas del Castillo.—Un tomo, 4 pesetas.—Ejemplares especiales.

Discursos y artículos literarios, por D. Alejandro Pidal y Mon.—Un tomo, 5 pesetas.

EN PRENSA.

Obras de D. J. E. Hartzenbusch, tomo II: *Fábulas*.

Historia de las ideas estéticas en España, por D. M. Menéndez y Pelayo, tomo IV y último.

La ciencia española, por el mismo, tomo III.

Estudios literarios, por D. Pedro José Pidal.

Obras de D. Juan Valera, tomo III.

Obras de D. Severo Catalina, tomo I: *La Mujer*.

EN PREPARACIÓN.

ESTUDIOS HISTÓRICOS, por D. Aureliano Fernández-Guerra.

NOVELAS de Salas Barbadillo.

VIDA DE D. PEDRO LA GASCA, por Calvete de la Estrella.

Los ejemplares especiales son:

150 en papel agarbanzado grueso..	á 6	pesetas.
100 en papel de hilo español, números 1 á 100..	á 10	id.
25 en papel China, números I á XXV.	á 30	id.
25 en papel Japón, números XXVI á L.. . . .	á 35	id.

Todos los ejemplares numerados llevan dobles pruebas de los retratos grabados al agua fuerte por Maura.

JOYAS DE LA LITERATURA ESPAÑOLA.

PUBLICADAS.

ROMANCERO SELECTO.—Tomo I, *Romances moriscos.*—Un volumen con grabados y encuadernación de Bibliófilos, 2,50 pesetas.

CERVANTES.—Novelas escogidas.—Un volumen con grabados y retrato del Autor, 2,50 pesetas.

LOPE DE VEGA.—*La Dorotea.*

EN PRENSA.

FR. LUIS DE LEÓN.—*Poesías completas.*

COLECCIÓN

DE

ESCRITORES CASTELLANOS.

ALARCÓN (D. P. A. de). Obras: diez y seis tomos, 55 pesetas.
BALAGUER (D. Víctor). *Las ruinas de Poblet*: un tomo, 4 pesetas.
BELLO (D. Andrés). *Poesías.* (Agotada la edición ordinaria, hay e plares de lujo, de 6 pesetas en adelante.)—*Derecho internacional:* d mos, 8 pesetas.
BYRON. *Poemas dramáticos*, traducidos en verso por D. J. Alcalá Gal un tomo, 4 pesetas.
CÁNOVAS DEL CASTILLO (D. Antonio). *El Solitario y su tiempo:* do mos, 8 pesetas.—*Problemas contemporáneos*: dos tomos, 10 pesetas.- *tes y Letras:* un tomo, 5 pesetas.—*Obras poéticas:* un tomo, 4 peseta
CAÑETE (D. Manuel). *Escritores españoles é hispano-americanos:* tomo pesetas.—*Teatro español del siglo XVI:* tomo I, 4 pesetas.
CARO (D. José Eusebio).—*Poesías:* un tomo, 4 pesetas.
CASTELLANOS (Juan). *Historia del nuevo reino de Granada:* dos tomos, 10
ESTÉBANEZ CALDERÓN (D. Serafín: El Solitario). *Escenas andaluza* tomo, 4 pesetas.—*De la conquista y pérdida de Portugal:* dos tomos, 8
FUENTE (D. Vicente de la). *Estudios críticos sobre la Historia y el D cho de Aragón:* tres series, 13 pesetas.
GÓMEZ MANRIQUE. *Cancionero:* dos tomos, 8 pesetas.
GUILLÉN ROBLES. *Leyendas moriscas:* tres tomos, 12 pesetas.
HARTZENBUSCH. *Obras.*—Tomo I, *Poesías:* 5 pesetas.
LÓPEZ DE AYALA (D. Adelardo).—Obras completas.—Siete tomos, 29
MENÉNDEZ Y PELAYO (D. Marcelino). *Odas, epístolas y tragedias:* un mo, 4 pesetas.—*Historia de las ideas estéticas en España:* tomos I, II y (cinco volúmenes), 22 pesetas.—*Estudios de crítica literaria:* un tom pesetas.—*Calderón y su teatro:* un tomo, 4 pesetas.—*Horacio en Espa solaces bibliográficos:* dos tomos, 10 pesetas.—*La ciencia española:* mos I y II, 9 pesetas.
PIDAL Y MON (D. Alejandro). *Discursos y artículos literarios:* un tomo, 5 p
ROS DE OLANO (D. Antonio). *Poesías:* un tomo, 4 pesetas.
SUÁREZ (M. F.) *Estudios Gramaticales*: un tomo, 5 pesetas.
SCHACK (A. F.) *Historia de la literatura y del arte dramático en España:* c co tomos, 25 pesetas.
VALDIVIELSO (El M. Josef de). *Romancero Espiritual:* un tomo, 4 peset
VALERA (D. Juan). *Obras.*—Tomo I, *Canciones, romances y poemas*: 5 peset Tomo II, *Cuentos, diálogos y fantasías*: 5 pesetas.
VELARDE (D. José). *Voces del alma:* un tomo, 4 pesetas.
Ejemplares de tiradas especiales de 6 á 250 pesetas.

EN PRENSA.

Obras de D. Juan Valera, tomo III.
Historia de las ideas estéticas en España, por D. M. Menéndez y Pelay tomo IV.—*La ciencia española*, tomo II.
Obras de Hartzenbusch, tomo II, *Fábulas.*
Obras de D. Severo Catalina, tomo I: *La Mujer.*
Estudios históricos, por D. Aureliano Fernández-Guerra.
Vida de D. Pedro la Gasca, por Calvete de la Estrella.

JOYAS DE LA LITERATURA ESPAÑOLA.

(EDICIÓN DIAMANTE.)

ROMANCERO SELECTO. Tomo I: *Romances moriscos;* con grabados y encua dernación, 2 pesetas 50 céntimos.
CERVANTES. *Novelas:* un tomo encuadernado y con retrato del autor, 2 p setas 50 céntimos.
LOPE DE VEGA. *La Dorotea:* un tomo encuadernado con retrato del auto 3 pesetas.

...os pedidos de ejemplares ó suscriciones se harán directamente á la li ...ía de D. Mariano Murillo, calle de Alcalá, 7.

N K2

[ELLANOS.

nos, 55 pesetas.
ın tomo, 4 pesetas.
'ición ordinaria, hay ejem
'erecho internacional: dos tc

o por D. J. Alcalá Galiano

'lario y su tiempo: dos to
dos tomos, 10 pesetas.—A:
:as: un tomo, 4 pesetas.
pano-americanos: tomo I,
I, 4 pesetas.
esetas.
Granada: dos tomos, 10 pts
o). Escenas andaluzas: r
Portugal: dos tomos, 8 p
'e la Historia y el De

as.
12 pesetas.
as.
.—Siete tomos, 29 p
las y tragedias: un t
spaña: tomos I, II y I
a literaria: un tomo,
.—Horacio en Españ
ı ciencia española: to

'rarios: un tomo, 5 p
etas.
setas.
nático en España: (

· un tomo, 4 peset
es y poemas: 5 peseta

s.
•

enéndez y Pelayo

.A.

abados y encua

del autor, 2 p

rato del auto

mente á la Il



